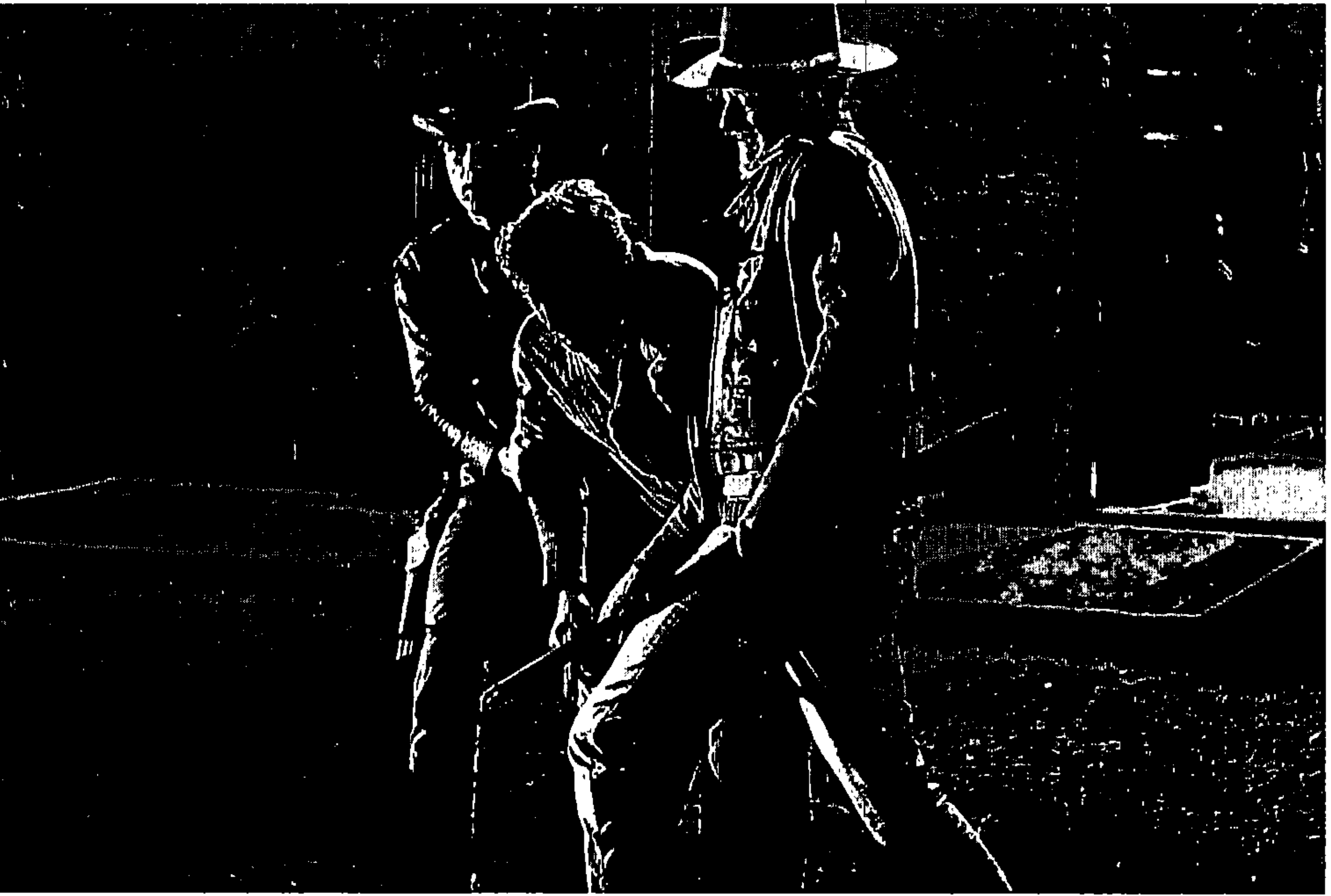
cahiers du CINEMA

Cannes
Pierre Perrault
Luis Buñuel



prix du numéro 6 francs

numéro 191 juin 1967

La réalité serait-elle, dans son essence, obsessionnelle ?
Witold Gombrowicz.

cahiers du CINEMA

Nº 191 JUIN 1967



James Caan, Robert Mitchum et John Wayne dans « El Dorado » de Howard Hawks. (Paramount).

Eva Ras dans « Une affaire de cœur », de Dusan Makavejev.

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 8, rue Marbeuf, Paris-8e - Téléphone : 359-01-79. Rédaction : 65, avenue des Champs-Elysées, Paris-8e - Téléphone : 359-10-91.

Comité de rédaction : Jacques Doniol-Valcroze, Daniel Filipacchi, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Jacques Rivette, Roger Thérond, François Truffaut. Rédacteurs en chef : Jean-Louis Comolli, Jean-Louis Ginibre. Mise en pages : Andréa Bureau. Secrétariat : Jacques Bontemps, Jean-André Fieschi, Jean Narboni. Documentation : Jean-Pierre Biesse. Secrétaire général : Jean Hohman. Directeur de la publication : Frank Ténot. Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

le cahier des lecteurs

La peau du serpent

George Fleeton, de Dublin, nous écrit : « Je viens de lire dans les *Cahiers* (no 188, p. 18), un article écrit par Ingmar Bergman : *La Peau du serpent*. Permettez-moi de vous faire remarquer que tout cela a déjà paru il y a 18 mois dans *Sight and Sound*... Je ne vois pas comment cet article peut servir de présentation à *Persona*. Voilà deux ans, en effet, que Bergman a rédigé ce discours, alors que *Toutes ses femmes* commençait à sortir de Suède. Or, à l'époque, Bergman n'avait pas encore commencé, semble-t-il, le scénario de *Persona*... Me tromperais-je ? Sinon, je me demande s'il n'eût pas mieux valu indiquer à vos lecteurs l'époque à laquelle ces lignes avaient été écrites. Assurément, elles auraient difficilement pu servir de présentation à *Persona*, mais c'eût été plus exact et peut-être aussi plus honnête envers vos lecteurs. D'ailleurs, ces pages méritaient la publication et connaître Bergman nous éclaire toujours sur son œuvre, fût-elle postérieure à ce qu'il dit de lui et de son art... »

Ce n'est pas arbitrairement et de notre chef que nous avons, cher lecteur, publié La Peau du serpent *comme présentation de* Persona. *Certes, ce texte avait déjà paru dans* Sight ans Sound, *revue que nous connaissons bien, à la date que vous indiquez. Plus précisément, il s'agit d'un texte écrit par Bergman à l'occasion de la remise du prix* Erasme *à Amsterdam, en début d'automne* 1965, *peu avant qu'il n'écrive le scénario de départ de* Persona. *Mais actuellement,* La Peau du serpent *se trouve inclus dans un livre intitulé* Ingmar Bergman : Persona, *édité à Stockholm en* 1966, *par* Norstdedt and Sönes förlag, *où il apparaît bien comme introduction ou présentation, suivi d'une continuité dramatique du film, premier état d'un synopsis que l'auteur modifia quelque peu par la suite. Charles Bitsch, se trouvant il y a quelques mois en Suède, voulut rencontrer Bergman. Celui-ci, très pris par la préparation de* L'Heure du loup, *ne put lui accorder de long entretien, mais il lui signala le livre en question, précisant que* La Peau du serpent *représentait tout ce qu'il pensait actuellement du cinéma et qu'il constituait une parfaite introduction à* Persona. *Nul mieux que l'auteur lui-même ne pouvant juger de la validité de tels rapprochements, nous nous sommes crus autorisés à le donner comme tel à nos lecteurs. Le cas n'est pas rare de textes écrits à des époques fort éloignées, voire édités sous des titres différents, que leur auteur, plusieurs années plus tard, réunit en un volume unique. Borges explique, prenant Kafka comme exemple, que certains auteurs créent leurs précurseurs, pourquoi certaines œuvres d'un même auteur (pour nous.* La Peau du serpent *est un texte hautement poétique), ne créeraient-elles pas celles qui ont vu le jour avant elles ? En tout cas, ce n'est pas* Persona, *nos lecteurs en ont déjà jugé ou en jugeront lors de sa sortie parisienne, qui apparaîtra sans rapport ou en contradiction avec* La Peau du serpent.

L'artiste en jeune chien

De J.-P. Bussereau, Paris : « Il est étrange et pourtant significatif de trouver dans un de vos numéros une phrase comme celle-ci : « ... Demy est un des rares réalistes de son temps. Chez lui, au moins, l'artiste n'est que ce qu'il est, presque toujours, dans la vie : un paumé, poussé par quelque rêve obscur de compensation ». C'est donc cette tirade, qui commence à être un peu mitée d'avoir trop servi, qui me chagrine... C'est l'éternel mélange, l'éternelle confusion, dont on finit par déceler l'irresponsabilité, de l'éthique et de l'esthétique... Lutter, dans son domaine, faire le maximum contre ce qui ne va pas, d'accord. Mais mettre la condition d'artiste en procès, l'assimiler à un paumé, c'est une démission...

C'est un aveu d'impuissance, cela relève plus de la pathologie que du discours raisonné. Et finalement, c'est un beau contre-sens. Etre un artiste, c'est, dans son domaine, exprimer... Rares sont les artistes qui ne sont attachés à une éthique, avouée ou non... Je n'ai ni honte ni regret, lorsque j'ai « fonctionné » à mon bureau huit heures (ce qui m'intéresse), à me dire que j'ai trois ou quatre heures par jour pour entreprendre un tableau, écrire un poème, faire des photos ou préparer des films d'amateur... Pour moi l'artiste n'est pas un paumé, mais quelqu'un à qui il ne manque pas la moitié de la figure... »

Il semble que dans le texte de Delahaye les mots paumé, obscur *et* compensation *ont particulièrement gêné notre lecteur, à qui ils sont apparus péjorativement colorés. Sans doute même sera-t-il tenté d'assimiler l'attitude de notre collaborateur à celle des « poujadistes » dénoncés par Barthes dans ses* Mythologies, *pour qui les « intellectuels » et les « artistes » seraient des ratés, des têtes pleines de vent, de lamentables déphasés sans prise directe sur la vie. En quoi notre lecteur aurait tort, pour peu qu'il admette habituellement le style de Delahaye, que caractérise une familiarité affectueuse et non méprisante. Si l'on se réfère maintenant à la définition exacte des trois mots incriminés, entendant par* compensation la recherche d'un équilibre, *par* paumé un être pauvre ou perdu *et par* obscur ce qui manque de lumière, *on devra accorder raison à Delahaye. Ce contre quoi en effet il s'élève justement, c'est le cliché de l'expressivité facile de l'artiste donnant des œuvres comme un arbre des fruits, contre celui d'une création érigée sur fond de souveraineté et de maîtrise, triomphante et prestigieuse. Le mouvement de création prend au contraire sa source à un « défaut », un manque, un vide, une aridité originaires (où le jeu fut trop longtemps joué de vouloir démêler la part sociale, affective, psychologique ou psychanalytique). Delahaye, d'autre part, grand théoricien du* « remplir sa case » *et* « construire son feu » *serait bien en peine de souhaiter honte ou regret à ceux qui, après avoir* « fonctionné huit heures... ». *Quelques lignes après celles déjà citées il écrit en effet :* des personnages qui participent à la création continue de ce qui constitue l'art de vivre.

Enfin, on décèle dans la lettre de notre lecteur une contradiction. Il écrit d'abord : l'éternel mélange, l'éternelle confusion, dont on finit par déceler l'irresponsabilité, de l'éthique et de l'esthétique. *Et plus loin :* Rares sont les artistes *(donc les organisateurs d'un univers esthétique)* qui ne sont attachés à une éthique avouée ou non. *Voilà qui nous convient mieux. Nous aimons Ponge à qui sa fatigue accordait vingt minutes de répit chaque soir pour écrire, et certaine phrase de Lénine sur l'éthique et l'esthétique de l'avenir dite, entre autres, dans* Le Petit Soldat.

Poème de la mer

De la CEDIM (Comité d'Etude et d'Information pour le développement de la consommation de la Morue), nous parvient la lettre suivante :

« Sur les écrans parisiens passe en ce moment le film *Les Aventuriers*, dont vous assurerez sans doute la critique. A ce grand film, les distributeurs ont « accroché » un court-métrage qui retrace la vie de ceux pour qui l'aventure est quotidienne, ce sont les « Morutiers ». Nous pensons qu'il serait peut-être intéressant d'attirer l'attention de vos lecteurs sur la dramatique actualité de ces images, puisque les Français s'inquiètent, aujourd'hui, de voir la mer souillée par la sinistre marée noire. Souhaitons que les très belles images du film « Les Morutiers » rassurent les gourmets amateurs de poisson et leur apprennent, s'ils ne le savent pas, que la morue comme d'ailleurs la plupart des espèces pêchées par la flotte française, sont capturées sur des fonds très éloignés des zones polluées.

« Le signataire reste personnellement à votre disposition pour vous fournir en toute occasion les éléments d'une documentation qu'il vous intéresserait de posséder. »

Message transmis. — Jean NARBONI.

le cahier des autres

Renseignements pris auprès de lui-même, il s'avère que Truffaut n'a pas dit un mot de ceux que lui a attribués Michel Aubriant (in *Paris-Presse*, 13 avril). Il y disait notamment « *l'idéal serait que tous les films aient du succès. Même ceux d'Audiard et de Delannoy* ». (ce qui, entre autres choses, me fit bondir, cf. *Cahiers* n° 189, p. 72) : or, il n'a pas vu un film de Delannoy depuis *Marie-Antoinette* ni d'Audiard depuis *Le Rouge est mis*.

Une de ses chroniques suivantes (5 mai), Aubriant la consacre à la louange de Claude Lelouch auquel il attribua un point noir (in *Cahiers* n° 180).

On saura désormais le crédit qu'il faut accorder à une chronique où le souci du papier *à faire* prime tous les autres, dont celui de l'honnêteté.

Dans un article des plus frivoles contre Venise, Chiarini, Godard, le marxisme et... le structuralisme, où il ne craint pas d'écrire que la méthode de Roland Barthes présente un aspect « *plus accrocheur* » que celle de Jean Mitry, Henry Chapier affirme (*Combat*, 20 mai) tranquillement : « *Rien n'empêche de montrer à Venise des films qui ne seront jamais distribués en France ou dans les pays anglo-saxons ;* » (rien, en effet et pour cause) « *j'aimerais y voir les œuvres anciennes et nouvelles de Bertolucci, Bellocchio, de Bosio, Mingozzi et tant d'autres qu'on ne connaît que par ouï-dire* » (nous aimerions bien les connaître aussi, fût-ce par ouï-dire). Voilà un souhait pieux, mais injuste puisqu'il y a belle lurette que Chiarini et son festival — qui sans être irréprochable (mais les reproches qu'ils méritent ne sont-ils pas indissociables de la notion même de festival ?) ne sont pas encore Favre le Bret et Cannes — l'ont exaucé. C'est en effet à Venise en 1962 que l'on a pu voir le premier film de Bertolucci *La Commare secca*, en 1963 l'unique film de de Bosio. Mingozzi n'ayant fait un long métrage que cette année, il faudrait pour que celui-ci aille à Venise que soient éliminés soit Visconti soit Bellocchio soit Pasolini. Car on verra vraisemblablement au prochain festival le second film de Bellocchio *La Cina e vicina*, mais oui, la Chine est voisine, ce qui, la même année que *La Chinoise* godardienne, a de quoi inquiéter Chapier qui écrit (quelques jours avant de se faire à nouveau remarquer par des articles inoubliables sur les événements du Proche-Orient) : « *J'espère pour Godard que ce titre a quelque rapport avec son film, et que le contenu en est assez politique pour séduire le jury et les critiques italiens...* » Nous l'espérons aussi, mais on peut craindre (si j'ose dire) que pour cela il le soit justement un peu trop, *politique*...

Dans un autre article récent, Chapier reconnaît « la griffe de l'auteur du Dr Folamour » dans un film de Lumet. Mais passons, car un certain Vatel...

A l'occasion de la naissance de *Cinema e Film*, Bernardo Bertolucci a fait une déclaration publiée dans le second numéro de la revue (printemps 67) et dont voici des extraits.

(...) « *Pourquoi* Cinema e film ? *Cette distinction me faisait sourire ; désormais, à cause de votre titre, le monde se serait divisé en deux : ceux qui aiment le cinéma et ceux qui aiment les films. Et j'imaginais d'un côté les garçons des* Cahiers du Cinéma *qui, obligés de choisir sauveraient les films et diraient adieu au cinéma et vous de l'autre qui choisiraient le cinéma et jetteraient les films à la mer.* (...)

La vérité, c'est que je contestais : cinéaste possesseur d'une carte en règle, avec deux longs métrages et trois documentaires de télévision sur les épaules, moi, régulièrement inscrit à l'ANAC, je contestais le titre de votre revue. J'en étais inquiété. Et pourquoi en étais-je inquiété ? (...)

Parce que je soupçonnais la vérité, je connaissais l'origine de Cinema e Film *et j'en partageais totalement les exigences.*

Il y a une idée qui m'est venue dès que j'ai eu en main votre revue et que je suis resté contaminé par l'amour entre guillemets avec lequel une toute petite tribu en a accouché, l'idée est celle-ci : la revue est votre manière de faire du cinéma, la tribu ou le groupe si vous préférez a fait son premier film qui a un nom très long, il s'appelle Cinema e Film anno 1 numero 1 inverno 1966-67 Una copia L. 600.

Je voudrais maintenant risquer une série d'adjectifs, brève, superficielle et sommaire, pour justifier ce que j'ai dit de vous comme auteurs cinématographiques et sur la revue comme film, ou peut-être comme je me l'imagine :

Vierge, comme le négatif Kodak, Dupont ou Ilford.

Objective, comme les objectifs Cook.

Facticuse, comme les objectifs Cook.

Contrastée, comme la lumière du néo-réalisme.

Etroite et longue, verticale, comme la pellicule en général.

Ambiguë, comme un zoom.

Religieuse, comme les travellings de Pasolini.

Provocatrice, comme les transparences dans La Comtesse de Hong-Kong.

Privée d'objectivité, comme les objectifs Cook.

Obscure, comme une salle de projection.

Délirante, suicidée, comme Pierrot le fou.

Surexposée, comme les rêves de cinéma, etc.

En somme la seule grosse différence tient au type de papier que vous utilisez vous et à celui que nous utilisons nous : le vôtre coûte moins cher et vous laisse plus d'autonomie, même absolument indépendants. Le nôtre coûte plus cher et on nous le rationne, fréquemment on le confisque et son prix est notre liberté. En compensation, notre papier est depuis quelques années ininflammable.

L'idée que vous faites du cinéma au moyen de votre revue ne m'est pas venue en lisant ce que dit Pasolini, à savoir que la réalité est un cinéma en nature, un long plan séquence infini, par exemple en ce moment il y a une invisible caméra qui me filme en train de parler et qui vous filme en train d'écouter : l'extraordinaire et fascinante découverte de Pasolini est tout au plus une confirmation de ce que je dis. Mais pour moi, c'est beaucoup plus simple, vous faites du cinéma en faisant de la critique comme Godard fait de la critique en faisant du cinéma. Bien, le film commence par un intérieur à l'EUR, le matin ou l'après-midi, on ne sait pas bien, et il y a Pasolini qui dialogue avec des jeunes gens et tient le rôle de Socrate, le volant à Rossellini, qui est cependant présent et le laisse faire. Il est présent, bien entendu, non pas en personne mais virtuellement, et non seulement au dehors en tous les points élevés de la ville où, chaque jour, marchent en file des enfants reproduisant sans le savoir le final de Roma città aperta, *mais il est également présent au dedans dans le regard des jeunes gens qui escortent Pasolini-Socrate comme au préalable ils regardaient les films de Rossellini-Socrate. Ce fut lui, Rossellini, qui, sans un mot, a enseigné à ces jeunes critiques qu'il fallait être tout à la fois au dedans et au dehors, distant et en même temps sans distance, qu'il fallait parler et aussi s'écouter parler, vivre et aussi se regarder vivre, filmer et se demander en même temps ce qu'est filmer.*

Après cette première séquence du film (ou de la revue) dans laquelle ils ont vu Pasolini délirer en proposant sa nouvelle et géniale interprétation du cinéma, qui n'est autre qu'une interprétation de la réalité, voici les jeunes gens qui sortent dans l'air du soir : maintenant que leur vocabulaire critique s'est enrichi de nouveaux termes, maintenant qu'ils possèdent de nouveaux outils, et surtout maintenant qu'ils savent que le cinéma est la langue écrite de la réalité, quelle sera la séquence suivante ? Où iront-ils ? Où irons-nous ? Au cinéma, dit Barthes, quelque chose arrive toujours, il y a toujours une suite, une histoire... Mais filmer c'est vivre et vivre c'est filmer. Il est facile, l'espace d'une seconde, de regarder un objet, une fois, et de réussir à le voir vingt-quatre fois. Tout est là. »

Jacques BONTEMPS.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS ● Inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Candide)	Jean de Baroncelli (Le Monde)	Jacques Bontemps (Cahiers)	Albert Cervoni (France Nouvelle)	Henry Chapier (Combat)	Jean Collet (Télérama)	Jean-André Fieschi (Cahiers)	Michel Mardore (Pariscope)	Jean Narboni (Cahiers)	Georges Sadoul (Les Lettres françaises)
Belle de jour (Luis Buñuel)	★★★★	★★	★★	★★	★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★
Blow up (Michelangelo Antonioni)	★★★	★★★	★★	★★	★★	★★★	★★	★★	★★	★★★
Cassius le Grand (William Klein)	★★	★	★★	★★★	★★	★	★	★★	★★★	★★
Hombre (Martin Ritt)	★★★	★★	★		★★★	★	★	★★	★	
Mamaïa (José Varela)	●	★	★	★★	★★★★	●	★	★★	★	★★★
Anita G. (Alexander Kluge)	●	★★	★	★★★	★★	★	★	●	★★	★★
Un homme à moitié (Vittorio de Seta)	★		★	★★	★★	●	★	●	●	★
Big Boy (Francis Ford Coppola)	★★	★	●	★	★	●	●	●	●	★
Guerre et Paix III (Serguei Bondartchouk)	★	●	●	●	●		●	★		★
Le Liquidateur (Jack Cardiff)					★			●	●	
Scotland Yard au parfum (Michael Winner)					★	●		●		
Quatre femmes pour un héros (L. Torre-Nilsson)	●				★	●		●	●	★
F comme Flint (Gordon Douglas)			●		★	●		●		
Toute la ville est coupable (R.C. Springsteen)			●		★	●	●	●	●	
Toutes folles de lui (Norbert Carbonnaux)	●		●	●	★	●	●	●	●	
Arrivederci baby (Ken Hughes)					●	●		●	●	
Bien joué Matt Helm (Henry Levin)		●	●		●			●		
Duel dans le monde (Georges Combret)			●		●	●		●		
Les Guerriers (Serge Nicolaesco)	●	●			●			●		
Quartier réservé (Jurgen Roland)			●			●		●		●
Le Retour de Ringo (Duccio Tessari)			●		●	●			●	
L'Homme de l'Interpol (Maurice Boutel)			●		●	●	●	●		
Paradiso, hôtel du libre échange (P. Glenville)	●		●		●	●		●		
Sexy Gang (Henry Jacques)				●	●	●		●	●	●
Bang Bang (Serge Piollet)	●		●		●	●	●	●	●	
Le Soleil des voyous (Jean Delannoy)	●	●	●		●	●	●	●		

PETIT JOURNAL DU CINEMA

Les Idoles : du Bilboquet au cinéma

Dans le sombre théâtre du Bilboquet et dans le lumineux univers architectural de Claude Parent, Marc'O tourne « Les Idoles », lointaine adaptation de la pièce qui fit les beaux soirs de Saint-Germain l'an passé. A l'écran, il ne s'agira plus d'une manifestation, au sens le plus provocant du terme, mais d'une confession publique pendant laquelle trois vedettes de la chanson parleront d'elles-mêmes et iront jusqu'au bout de leur mémoire et de leurs fantasmes.
Ce déchainement deviendra vite un suicide collectif. Une illustre inconnue gagnée par la force des rapports magiques commettra un triple crime et prendra la place des monstres détruits.
Marc'O a choisi l'univers yé-yé parce qu'il reste à ses yeux la seule forme vivante de participation effective du public. Son expérience théâtrale lui a permis une connaissance et un approfondissement de l'acteur qui donnera au cinéma des résultats complètement originaux. Ce travail sera d'autant plus sensible que Marc'O a gardé les comédiens de sa propre troupe dans les rôles qu'ils avaient respectivement tenus sur la scène (excepté pour Valérie Lagrange). Le film sera au présent et mêlera au fil d'aveux permanents les événements vécus et inventés.
« Ce qui m'intéresse, dit Marc'O, c'est un certain dépassement des limites humaines qu'atteignent certaines personnes au cours de conduites ludiques quand elles refusent les conventions dramatiques et prennent le risque d'aller au fond d'elles-mêmes, de se lancer dans le vide. Tous mes efforts viseront à traquer ces moments privilégiés où l'on ne verra plus un personnage, un visage, un corps mais un monde inconnu et désarmant. » — A. T.

Mar'O dirige Valérie Lagrange dans une scène des « Idoles » : Jean-Pierre Kalfon ou Simon le magicien, Bulle Ogier ou Gigi la folle, Pierre Clémenti ou Charlie (dont on aperçoit la main). Les Imprésarios sont : Joël Barbouth, Philippe Bruneau et Michèle Moretti. A gauche, de dos, l'opérateur Gilbert Sarthre. (Photo Biesse.)





Cinéma nippon, année zéro : Lettre de Tokyo

La crise du cinéma japonais dont on ne cesse de parler depuis 1961 semble avoir atteint en 1966 un point-limite. La réduction des frais de production fut considérable (environ 15 % par raport aux années précédentes), ce qui entraina l'altération de la qualité des films. On constata une diminution de la fréquentation des salles, un abaissement des recettes, une stagnation de l'exportation des films nationaux en face de l'envahissement de plus en plus sensible par les films étrangers — en particulier, le succès remporté par les grands spectacles américains — (60 % des recettes provenaient des films étrangers), etc. Sur tous les plans, 1966 fut l'année la plus stérile de l'histoire du cinéma japonais. Pour la première fois, enfin, le gouvernement se décida à remédier à cette situation, en fondant une certaine « Association pour la promotion de l'exportation des films japonais » qui eut pour fonction d'aider financièrement la réalisation de films destinés à l'exportation. La crise que connaissaient les entreprises cinématographiques avait provoqué une grande méfiance de la part des banques. Cette nouvelle « subvention » n'en fut pas moins efficace pour leur redressement. Le montant de ces prêts ne dépasse pas 2 milliards de yens (360 yens = 1 dollar), à savoir 400 millions pour chacune des cinq grandes compagnies. L'intérêt annuel en est de 7,6 % et le remboursement doit être effectué dans un intervalle de trois ans après la sortie du film « financé ». Le premier film qui bénéficia de cette « subvention » fut « Chiisana Tobosha » (« Le Petit Fugitif ») de Kinugasa Teinosuke, première coproduction soviéto-nipponne (Daiei), qu'on verra peut-être au prochain Festival de Cannes. Les six autres films « subventionnés » par cette « association » furent : « Ajia Himitsu Keisatsu » (« La Police Secrète d'Asie ») (Nikkatsu), « Dai Kyoju Gappa » (« Gappa les Monstres-Colosses ») (Nikkatsu), « Koroshi no Yojinbo » (« Le Garde du corps à l'affût ») (Shochiku), « Dai Majin Gyakushu » (« La Contre-attaque du « Grand Dieu ») (Daiei), « Dai Kaiju Kuchusen » (« La Bataille aérienne des Grands Monstres ») (Daiei) et « Uchu Dai Kaiju » (« Le Grand Monstre de l'Espace ») (Shochiku). Il s'agissait donc : d'un film de coproduction internationale ; de deux films d'action et de

Ce Petit Journal a été rédigé par Patrick Brion, Olivier Eyquem, Axel Madsen, André Téchiné et Yamada Koïchi.

gangsters ; et de cinq films de science-fiction infantiles dits « Kaïju Eiga » (« films de Grands Monstres »).
Cette « Aide au cinéma » n'était pas favorable aux films « artistiques », mais surtout aux films susceptibles d'un amortissement rapide, d'un remboursement immédiat. Et c'est en Asie du sud-est que de telles productions ont trouvé leur meilleur débouché.
Il est à noter une autre politique de la part du ministère



Ci-dessus et page précédente : « Jinruigaku Nyumon » d'Imamura Shohei

de l'Education nationale, qui crée une série de Grands Prix accordés aux « meilleurs films pour la jeunesse ». (Le premier Grand Prix représente un montant de 10 millions de yens, le second 5 millions et cinq Grands Prix de court métrage de 1 million chacun.) Ces Grands Prix, tout en exaltant la défense et l'illustration du cinéma « sain et constructif », avaient été conçus pour condamner la mode de l'érotisme et de la violence. Or, un film comme « Kinokawa » de Nakamura Noboru, premier Grand Prix du ministère de l'Education 1966, qui n'est qu'un petit mélodrame conventionnel, comment peut-il arrêter cette mode éroticoviolente ? Les « éroductions » et les « Yakuza Eiga » (films de truands) continuent toujours à attirer une part importante du public...

Production : 265 nouveaux films furent produits et distribués en 1966 par les grandes compagnies : le même nombre que l'année précédente, ce qui paraît être l'extrême limite de la réduction de la production tant qu'existera un système de « double feature » (séance programmant deux longs métrages) et tant que subsistera le système du « circuit familial » (chacune des grandes compagnies possédant son propre réseau de production, de distribution et d'exploitation). C'est pour cela d'ailleurs que, pour la programmation dans les salles, la production doit tout d'abord décider de la date approximative de la sortie des films, ce qui détermine automatiquement une durée — très courte — pour le tournage et le montage.
Ces 265 films ne sont donc que ceux des grandes compagnies. Il faut y ajouter 173 films (217 l'année précédente) produits et distribués indépendamment et que l'on appelle les films d'« éroduction » (production érotique). Evidemment, cette « éroduction » est un cinéma bien à part. Il est à remarquer cependant que seul ce genre de cinéma a su se dégager du circuit des grandes compagnies. (Cf. Petit Journal des « Cahiers » nº 176.)
Le coût moyen de la production d'un film chez les Grandes Compagnies passa de 50 millions (1965) à 45 millions de yens (1966). La production avait réduit l'équipe, le nombre des vedettes, la durée du tournage, les frais de publicité. Il en résulta donc une pléthore de films à petite échelle, d'une minceur artistique et d'une maigreur technique totales. En 1966, il n'y eut plus de « Tokyo Olympiades » ni de « Barberousse » ni de « Kwaïdan ». Rien que des films « bon marché ».
Esthétiquement (?), deux nouvelles modes furent lancées en 1966, après l'érotisme et le « Yakuzaïsme » : celle des « Kaïju Eiga » (« films de Grands Monstres ») citée plus haut et celle des « Josei Eiga » (« films féminins »). Si les films érotiques et de « Yakuza » avaient visé le public masculin, les « Josei Eiga » étaient adressés à un public féminin. De fait, ces derniers ont réussi à détacher une grande partie des spectatrices de la télévision. La plupart des « films féminins » sont d'ailleurs l'adaptation colorée et cinémascopée des grands succès des feuilletons télévisés, le cinéma suivant jusqu'à ce point l'exemple de la télévision... Cette mode du « cinéma-féminin » fut lancée par la Shochiku, spécialiste de productions mélodramatiques, mobilisant tout ce qu'on pouvait imaginer de vedettes féminines du genre : naïves, mignonnettes, pleurnichardes, saintes nitouches, etc., telles que Mlles Iwashita Shima, Baisho Chieko, Kuwano Miyuki, Tsukasa Yoko. Ainsi sont nés « Danshun » (« Doux Printemps ») et « Kinokawa » (« Le long de la Rivière Kinokawa ») de Nakamura Noboru, « Haru Ichiban » (« Quand le printemps arrive... ») de Ichimura Taiichi, « Yokoborigawa » (« La Rivière Yokoborigawa ») de Ohba Hideo, « Danryu » (« Courant chaud »), « Ohanahan » (« Chère Ohana ») et « Inochi Hateru Hi made » (« Jusqu'à la fin de mes jours... ») de Nomura Hotaro, etc. De tous ces films se dégagent inévitablement une « pureté féminine » et un « sens du destin ingrat » qui nous amènent à une belle histoire d'amour « tragique ». Ce qui explique bien le succès d'un film comme « Un homme et une femme » au Japon.
D'un autre côté, on avait affaire aux monstres « futuristes ». A la suite du succès des bandes dessinées et des émissions télévisées de ce genre, les cinq Grandes Compagnies s'y attaquèrent à qui mieux mieux. Après Godjira, Mosura, Aratagon, une vingtaine de nouveaux monstres fantastiques made in Japan virent ainsi le jour : Bargon, Ebira, Gappa, Gaméra, Gaos, etc. La SF à Grands Monstres n'était plus la spécialité maison de la Toho et de son opérateur Tsuburaya Eiji, connu pour ses effets de trucage. Les hommes revêtant la forme de monstres, attirant un grand public enfantin (accompagné des parents !), ont connu un succès remarquable. Loin d'une science-fiction dont la plus grande force serait le « non-sens » et l'« imagination autonome » comme dit le critique d'art Nakahara Yusuke, ce cinéma de Grands Monstres, en fait bien didactique et plus raisonnable qu'il ne le paraît au premier abord, me rappelle plutôt la tradition du « fantastique » (« chats fantômes »), dont l'esprit des Japonais est fortement imprégné : un être faible, enchaîné, persécuté, frustré durant son vivant et qui, une fois libéré par la mort de toutes les entraves physiques et morales, prend sa revanche en fantôme, le plus souvent sous forme de vengeance. Justiciers ou salauds, ces Monstres gigantesques semblent donc être un moyen de défoulement et de vengeance pour un public « frustré »...
En dehors de ces « films-féminins » et de ces films de « Grands Monstres », de ces films érotiques et de ces films de truands, que peut-il rester finalement ? Cette année encore, on ne s'étonnera pas de ce que le Japon n'ait pas de production digne d'être présentée aux festivals internationaux.
Estimables cependant sont les efforts fournis par quelques réalisateurs indépendants comme Shindo Kaneto (« Honno »), Teshigahara Hiroshi (« Tanin no Kao »), Oshima Nagisa (« Hakuchu no Torima »), Yoshida Yoshishige (« Onna no Mizuumi »), Imamura Shohei (« Jinruigaku Nyumon »), Hani Susumu (« Andesu no Hanayome »), Kuroki Kazuo (« Tobenaï Chinmoku »).
Dans un domaine encore plus à part, en dehors de tout circuit commercial, un mouvement expérimental appelé « Underground Cinema » (« Cinéma Souterrain »), quoique restreint et d'une inspiration off-hollywoodienne, commence à se manifester, appuyé par la revue de cinéma « Eiga Hyoron » qui publia le manifeste du « Film Indépendant ». En 1966, le premier ciné-club japonais était inauguré.

Distribution et Exploitation : les statistiques disent que, sur le plan des recettes de distribution, 1966 fut la plus mauvaise année depuis dix ans. Trois des Grandes Compagnies (Daïei, Shochiku et Toho) eurent une balance gravement déficitaire. Si ces Compagnies se maintiennent encore, c'est grâce aux recettes provenant d'activités parallèles (bowling, par exemple) qu'elles avaient diversifiées et consolidées dans la perspective d'une crise du cinéma.
Pour ce qui est de l'exploitation, la fréquentation des salles stagne (345 millions d'entrées en 1966, c'est-à-dire moins d'un tiers des entrées des années 1959 - 1961). 353 salles de cinéma durent fermer leur porte, la plupart furent transformées en salles de bowling, en prisunics, en appartements, en salles de strip-tease. Il ne reste au Japon plus que 4 296 salles de cinéma. (En 1960, on en comptait 7 473.) Ce phénomène se constate surtout dans la pro-

« Dai Kyoju Gappa » (« Gappa les Monstres-Colosses »).



vince où la télévision avait ces dernières années pénétré dans la plupart des foyers.

P.S. A titre d'indication, voici la liste des dix meilleurs films de l'année 1966 sélectionnés par trente-huit critiques et journalistes, publiée dans la revue « Kinema Jumpo » :

1. « Shiroi Kyotô » (« Sur la Grande Tour Blanche ») de Yamamoto Satsuo ;
2. « Jinruigaku Nyumon » (« Introduction à l'Anthropologie ») d'Imamura Shohei ;
3. « Kinokawa » (« Le long de la Rivière Kinokawa ») de Nakamura Noboru ;
4. « Mizuumi no Koto » (« Le Luth du lac ») de Tasaka Tomotaka ;
5. « Tanin no Kao » (« Le Visage d'un autre ») de Teshigahara Hiroshi ;
6. « Andesu no Hanayome » (« La Mariée des Andes ») de Hani Susumu ;
7. « Honno » (« L'Instinct humain ») de Shindo Kaneto ;
8. « Kokoro no Sanmyaku » (« Une Chaîne de cœurs ») de Yoshimura Kimisaburo ;
9. « Hakuchu no Torima » (« L'Obsédé en plein jour ») de Oshima Nagisa ;
10. « Onna no naka ni iru Tanin » (« Une autre qui existe chez une femme ») de Naruse Mikio.

N.B. Les membres de cette sélection regrettent vivement de n'avoir pas eu en 1966 de films de metteurs en scène tels que Uchida Tomu, Ito Daisuke, Toyoda Shiro, Ichikawa Kon, Kurosawa Akira, Kinoshita Keisuke, Imai Tadashi, Kobayashi Masaki, Horikawa Hiromichi, Urayama Kirio, Kumai Kei. — Y. K.

Renoir Américain (bis)

Jean Renoir est de retour dans sa maison du haut de Benedict Canyon à Beverly Hills. Assis sur la terrasse, un matin, un châle autour des épaules, il remplit un gros cahier de sa belle écriture rectiligne. Les agitations et les amertumes des films (voir « Cahiers » 180) qui ne se feront pas sont derrière lui et seul compte le second roman qu'il écrit lentement, à l'ombre d'un saule pleureur et d'agaves en fleur. Il est curieux de parler de « rentrée » aux U.S.A. à propos du plus Français des cinéastes, mais depuis des années déjà Renoir habite la Californie méridionale, avec sa famille (femme, fils et petite-fille de 12 ans). Et, l'actualité récente l'a encore prouvé, nul n'est prophète en son pays.

Renoir J'écris, voyez-vous, et le cinématographe n'est pas dans mes préoccupations pre-



Jean Renoir en Amérique. (Photo Madsen)

mières aujourd'hui. Mais je vois des films. Je viens d'en voir un extraordinaire, « La Vieille dame indigne » d'Allio. Sylvie peut donner des leçons à tout le monde. Quel jeu ! Ça vous prouve combien les acteurs les plus connus aujourd'hui en rajoutent. Elle nous montre son âme à chaque image. J'ai aussi vu un film de sept minutes bouleversant fait par un des étudiants de UCLA (1), un film attaquant la religion et qui était en même temps profondément religieux. Il faut toujours tout recommencer. Le cinéma doit être imparfait, révéler des surprises et provoquer de nouvelles découvertes. Quelques-unes des plus grandes œuvres d'art furent créées par des inconnus, mais aujourd'hui l'anonymat n'est plus une vertu puisque la culture de masse menace d'étrangler l'individu. Une des plus dangereuses inventions est le culte de la perfection.

Cahiers A Hollywood, plus particulièrement ?

Renoir Hollywood et le cinéma qui l'imite. Il y a aujourd'hui une multitude de types de spectateurs, mais l'idée de l' « auteur » est restée largement européenne. Qui sont les auteurs américains ? Orson Welles, quoiqu'il ait mal vieilli, et les pionniers comme Griffith, Chaplin, von Stroheim. Mais Hollywood est toujours la Mecque, l'endroit idéal, et Hollywood a aidé ceux qui savaient créer des formes : les Marx Brothers, par exemple. C'est ridicule de dire que « Duck Soup » par exemple, est de Leo MacCarey, je viens de le revoir, C'est un film des Marx Brothers, la forme est la leur et le réalisateur n'est pas important.

Cahiers Vos projets en France sont tombés à l'eau...

Renoir Le film à sketches, oui. Nous n'avons pas pu avoir l'avance du CNC, et le second film, le film de Poe, ne se fera pas non plus. L'idée était que Vadim, Fellini et moi nous fassions chacun un tiers d'un film d'horreur, adaptant chacun une histoire d'Edgar Allan Poe. Moi, j'avais choisi « Dr Plume et M. Goudron » qui est l'histoire, n'est-ce pas, de Poe visitant lui-même un asile d'aliénés, en France, où les malades sont en liberté et les docteurs enfermés. Hélas, Chabrol en avait déjà tiré un script et le film ne se fera pas. C'était Vadim qui me l'avait proposé lors de sa dernière visite ici.

Cahiers Vous avez enseigné à UCLA et vous aimez la jeunesse actuelle, je crois...

Renoir Beaucoup. La jeunesse d'ici, comme partout, est individualiste. Regardez l'individualisme vestimentaire. Ce qui ne veut pas dire que les jeunes ne soient pas conformistes à leur façon. Notre société est matérialiste, elle est basée sur le résultat. Il y a eu d'autres civilisations, l'hindoue par exemple, qui primaient le spirituel, mais la nôtre est matérialiste, ce qui est une des raisons pour lesquelles l'artiste est souvent en porte-à-faux, puisque la création artistique vaut pour l'instant. Tout dans la vie, au fond. Que ce soit manger, faire un film ou faire l'amour c'est l'instant qui compte, pas la digestion. L'artiste, qu'il soit peintre ou cinéaste, doit être sorcier, comme au Moyen Age, être vingt ans en avance sur son temps, mais dans le cinéma on lui demande d'être vingt ans en arrière. Ce qui ne veut pas dire que le cinéma doive être un art de fou. Je n'ai jamais fait exprès du cinéma d'avant-garde.

Cahiers D'où pensez-vous que puisse venir un nouveau cinéma américain ?

Renoir Des milieux universitaires, par exemple. Les ciné-clubs des villes universitaires font de l'argent ; ils pourront se grouper et produire des petits films, chacun y contribuant selon ses moyens, et s'engageant à montrer le film une fois fini. Evidemment tout le monde voudrait faire ces films et on verrait beaucoup de merde, mais aussi de bons talents. Je ferais bien un effort dans cette direction en France ; moi, je peux me le permettre, là où un Truffaut ne pourra pas, parce qu'il est encore si jeune qu'il ne peut pas ignorer la réalité commerciale. Il faut tout recommencer.

Cahiers Un véritable second circuit...

Renoir Oui, cela sera probablement nécessaire. Mes deux derniers films en France : « Le Testament du Dr Cordelier » et « Le Caporal épinglé » étaient des films fauchés Exprès. Je croyais énormément en l'avenir de la télévision à l'époque et « Le Testament » est une production ciné-TV distribuée comme une superproduction, c'est-à-dire saturation aux Champs-Elysées, puis plus rien. « Le

(1) University of California, Los Angeles, où Renoir a enseigné pendant deux semestres. Le Motion Picture Department de la faculté des arts de UCLA reste, avec celui de l'University of Southern California (USC), l'école de cinéma la plus connue des Etats-Unis.

John Wayne et Robert Mitchum, les complices de Howard Hawks dans son dernier film « El Dorado » (tout va bien de ce côté-là · chef-d'œuvre) que l'on verra très bientôt à Paris



Caporal épinglé » de même, c'était un tout petit film qui devait se comporter comme une superproduction, c'est-à-dire supporter le budget publicitaire d'un grand film et être jugé selon les mêmes critères d'entrées et de recettes qu'un « Ben Hur ». « Le Caporal épinglé » fut tourné pour 200 000 NF.

Cahiers Une de vos préoccupations est l'élimination de l'intrigue en tant que force motrice du film... ?

Renoir L'intrigue nous empêche d'atteindre à la chaleur humaine et d'évoquer autrement que sous des formes puériles des problèmes psychologiques, moraux et mystiques. Je ne crois pas en la sainteté du suspense. La forme la plus parfaite du théâtre fut atteinte avec Périclès. Les pièces étaient connues des spectateurs à l'avance. Pour être bien sûr que les gens savaient ce qu'ils allaient voir, il y avait un héraut qui lisait un résumé de la pièce avant le rideau. Les spectateurs étaient donc obligés de se concentrer sur les caractères, sur l'élément humain. C'est pour cela que le western reste l'un des plus grands thèmes du cinéma américain. Je parle évidemment des petits westerns de la TV, pas des grandes machines à la « High Noon ». On confond souvent intrigue et contenu. Une histoire peut être faible, mais son contenu fort. « Hamlet » en est un exemple, où la trame est celle d'un mauvais mélo policier : qui a tué papa ? La forme est d'une signification capitale dans l'art Regardez les cathédrales, construites pendant cent ans. La forme était toujours la même, chaque cathédrale avait le même plan, un plan accumulé par des centaines de personnes anonymes à travers des centaines d'années. Les cathédrales sont des défis intellectuels.

Cahiers Comme les westerns, donc...

Renoir Les westerns sont peuplés de personnages permanents — le shérif, le vilain, comme dans la Commedia dell'arte Le western devient alors un jeu, comme la musique orientale ou le jeu d'échecs. D'ailleurs, la valeur d'un large public est une illusion. Le cinématographe est un art réservé aux « happy few », mais nous faisons payer la note par la masse.

Cahiers Vos films sont souvent redistribués. Comment voyez-vous aujourd'hui « La Règle du jeu », « Une Partie de campagne » ou « La Grande Illusion » ?

Renoir Quand on me dit : « Ah ! j'ai vu « La Grande Illusion » quatre fois », je dis : « C'est gentil à vous, mais excusez-moi, j'ai oublié tant de choses. » Je ne m'intéresse pas particulièrement à mes vieux films. La joie était leur création. Je me souviens de certains tournages, et aussi de ma joie quand « La Grande illusion » fut sélectionnée pour l'Exposition universelle de New York en 39.

Cahiers Vous considérez l'acteur comme votre complice, pas comme un morceau de glaise, ce qui est l'opinion de Sternberg...

Renoir Oui, je suis de l'école opposée, ce qui prouve que l'individualisme existe puisque ce qui convient à l'un ne marche pas nécessairement pour l'autre. Je suis de ceux qui essaient d'influencer l'acteur de telle façon qu'il trouve lui-même la solution. Il y a des comédiens et des comédiennes avec qui je n'ai jamais pu m'entendre, mais avec la plupart des acteurs je deviens complice, oui. Après quelques jours, nous pensons ensemble, pratiquement. Ce qui n'empêche que Joe (von Sternberg) fut le Pygmalion de Marlène Dietrich. Elle lui doit tout. C'est ce que je dis : le bonheur c'est créer, et là est sa propre récompense : même les sacrifices — s'ils sont consentis — sont bénéfiques.

Prenez le métier le plus barbant : le métier de banquier. Un banquier pense à l'argent qu'il va avoir amassé quand il aura soixante-dix ans, pour pouvoir se payer des maitresses, des voitures. Et quand il a soixante-dix ans finalement, il découvre que ce qui était intéressant c'était de gagner cet argent.

Cahiers Qu'est-ce que vous espériez de la télévision et pourquoi n'y croyez-vous plus ?

Renoir La télévision a transformé les habitudes des gens, elle a donné au public quelque chose que le cinématographe n'a pas pu faire. Evidemment, la télévision est incapable de donner un certain rythme qui est primordial pour le cinéma ; le rythme y importe peu. Non, ce que le tube a donné, c'est le gros plan humain, la caméra fixée sur un visage pendant cinq minutes. On peut mettre n'importe qui devant une caméra de télévision pourvu qu'il ait une personnalité. Avant, dans le cinéma, un gros plan qui durait une minute était intolérable. Il y a quelques années je croyais que la télévision avait plus de rapport avec la vie d'aujourd'hui que le cinéma. Maintenant j'y crois moins. Je ne sais pas, la télévision est restée, et restera probablement toujours un moyen d'information et rien d'autre. » (Propos recueillis par A. M.)

Sig Rumann

Siegfried Carl Alborn Rühmann naît en 1892 à Hambourg (Allemagne). Il débute comme acteur de théâtre puis participe à la guerre de 1914-1918. Fait prisonnier par les troupes alliées, il se retrouve aux Etats-Unis et devient citoyen américain. Dès 1929 il tourne ses premiers films et on peut notamment le remarquer dans « The World Moves On » de John Ford, « The Wedding Night » de King Vidor, « A Night at the Opera » (un de ses plus beaux rôles : il y est Hermann Gottlieb, le directeur de l'Opéra) « Seventh Heaven » de King, « A Day at the Races », où il est de nouveau opposé aux frères Marx, « Lancer Spy » de Gregory Ratoff. Il tourne plus de 130 films et fournit une vaste galerie de rôles de composition : du médecin de « Nothing Sacred » de Wellman au sergent, père d'Annabella, dans « Suez » de Dwan, du capitaine de police de « Heidi », toujours de Dwan, avec Shirley Temple, au Dutchy de « Seuls les Anges ont des ailes » de Hawks.



Sig Rumann entre Chico et Harpo Marx dans « Une nuit à l'Opéra » de Sam Wood.

Lubitsch lui confie deux rôles célèbres : celui de M. Kafka dans « That Uncertain Feeling » et surtout celui de Iranoff, l'un des trois émissaires russes de « Ninotchka ». La Seconde Guerre mondiale lui vaut, comme il se doit, des rôles, pas toujours sérieux, d'officiers nazis : Preuss dans « Sabotage à Berlin » ou Ehrhardt dans « To Be or Not to Be », de nouveau sous la direction de Lubitsch. Il apparaît dans « Summer Storm », « The Song of Bernadette », « A Royal Scandal » de Preminger, « The Emperor Waltz » de Wilder. Russe ou Viennois, médecin ou directeur de théâtre, général ou nazi, on est habitué à le voir surgir subitement avec ce fabuleux accent pour lequel il ne trouva qu'un rival, le génial Herman Bing.

Après « The World in his Arms » de Walsh et « On the Riviera », il retrouve Billy Wilder pour « Stalag 17 » où son personnage de Schulz rivalise avec la performance de Preminger. « Living it Up », de Taurog, lui permet, aux côtés de Jerry Lewis, de reprendre dans ce remake de « Nothing Sacred » son rôle initial, celui de l'étonnant Dr Emil Eggelhoffer et de rejoindre ainsi la liste des acteurs ayant interprété le même personnage dans deux versions différentes d'un même sujet. Il meurt d'une crise cardiaque le 14 février 1967, au retour d'un séjour en camping. — P. B.

Addenda à la filmographie de Anthony Mann

Projets non réalisés

1954 Vera Cruz : Réalisé par Robert Aldrich en 1954 avec Gary Cooper, Burt Lancaster et Sarita Montiel.

1957 Night Passage : cf. filmographie. **The Story of Townsend Harris** : Mann revend le sujet à la Fox et John Huston le réalise avec John Wayne et Sam Jaffe sous le titre **The Barbarian and the Geisha** (Le Barbare et la Geisha) en 1958. **The Golden Voice**, d'après un sujet de Philip Yordan avec Mario Lanza. Tournage prévu en Espagne. **Passenger to Bali**, également produit par Mann pour Security Pictures avec Aldo Ray et Sarita Montiel. **Big Blonde**, d'après l'histoire de Dorothy Parker. **The Magnificent Mr. Douglas**, d'après l'histoire de Stuart Hamill, avec et co-produit par Robert Ryan.

1958 Anna Lucasta : Abandonné in extremis et réalisé par Arnold Laven sur un script de Philip Yordan pour le compte de Security Pictures.

1962 The Ceremony, qui devait être co-produit par Laurence Harvey et que ce dernier réalise seul avec lui en vedette et Sarah Miles. **The Spanish**

Armada, avec Eva Marie Saint (Elizabeth d'Angletere) et Alec Guinness (Philippe II).

1963 The 55 Days at Peking, réalisé par Nicholas Ray avec Ava Gardner et Charlton Heston.

1965 La ligne de démarcation. Production Georges de Beauregard, réalisé par Claude Chabrol. **The Great Train Robbery,** sur le hold-hup du train postal Glasgow-Londres.

1966 The King, d'après « King Lear » de William Shakespeare sur un scénario de Ivan Moffat. **Ten Thousand Eyes,** d'après Richard Collier pour Annaton Productions.

Nous tenons à remercier tout particulièrement notre ami John Gillet de l'Information Department du British Film Institute dont l'aide fut plus que précieuse. — P. B. et O. E.

Nelson Eddy

Né le 26 juin 1901 à Providence, Nelson Eddy meurt le 6 mars 1967 à Miami, en plein show à l'Hôtel « Sans Souci », quelque deux années après la disparition de Jeanette Mac Donald avec qui il forma l'un des couples les plus célèbres du « musical » avant-guerre. Ancien reporter du « Philadelphia Press », téléphoniste, employé de banque, Nelson Eddy, ex-vedette du Metropolitan Opera (il y fut le Tonio de « Paillasse »), trouva la célébrité cinématographique en 1935 lorsque la M.G.M., où il avait un contrat, l'opposa pour la première fois à Jeanette Mac Donald dans « Naughty Marietta » de Van Dyke. Il y jouait un yankee scout dont s'éprenait une princesse de la cour de Louis XV. Le succès de ce nouveau couple incita aussitôt les dirigeants de la Metro à le réemployer et « Rose Marie », toujours de Van Dyke, fit de Nelson Eddy un militaire de la police montée canadienne (dans le remake de LeRoy en 1954, Howard Keel reprendra le rôle). Le romantisme désuet du sujet et des lyrics de Harbach et Hammerstein (notamment le célèbre « Indian Love Call ») fascina un public qui trouvait alors dans le couple Eddy-Mac Donald l'archétype de tout un style d'opérettes filmées que bouleversèrent plus tard Donen, Sidney, Walters et Minnelli. Après « Rose Marie », Nelson Eddy retrouva Jeanette Mac Donald dans « Maytime », de Leonard, où il était le rival de John Barrymore, « The Girl of the Golden West », toujours de Leonard, « Sweethearts » de Van Dyke, « New Moon », de Leonard, « Bitter Sweet » de Van Dyke d'après l'opérette de Noel Coward (Eddy, professeur et compositeur viennois, y mourait en duel) et enfin « I Married an Angel » de Van Dyke, où il était un playboy capitaliste. Ce dernier film marqua la fin du « team » célèbre et Nelson Eddy continua sans sa partenaire d'élection avec « The Phantom of the Opera » de Arthur Lubin (remake du film de Lon Chaney), « Never Say Goodbye » et enfin « Northwest Outpost » d'Allan Dwan avec Ilona Massey. A cette date (1947) s'arrêta sa carrière cinématographique et il s'orienta alors vers les night-clubs avec une nouvelle partenaire, Gail Sherwood. Pilier du vieux musical des années 1935-45, Nelson Eddy était loin du renouveau fabuleux des années 50 où, à l'opérette filmée, succéda un genre nouveau, original et dynamique. Or, sans aucun doute, l'Hollywood de 1960-67, qui remet à la mode le principe même de l'opérette filmée, de « My Fair Lady » à « Camelot », aurait pu, dans le désert actuel du « musical » américain, lui redonner une place de choix. — P. B.

Pour un cinéma pur

Assez curieusement, Hollywood est en pleine vague « anti-adaptation ». Pour le meilleur ou pour le pire, « Thoroughly Modern Millie » est une comédie musicale originale. « Guess Who is Coming to Dinner », que Stanley Kramer a tourné avec Spencer Tracy et Katherine Hepburn (leur premier film ensemble depuis 1957), est aussi une comédie originale, comme « The President's Analyst », que Ted Flicker tourne avec James Coburn. « Divorce American Style » de Bud Yorkin et « A Guide for the Married Man » de Gene Kelly, deux études de mœurs conjugales, ont été conçues directement pour l'écran. Et la liste s'allonge.

Les frères Mirisch sont à l'avant-garde du mouvement. Les six films en production chez eux cette année viennent de scénarios originaux : ou du moins à 99 % puisque « Inspector Clouseau », qui reprendra le personnage joué par Peter Sellers dans « The Pink Panther » et « A Shot in the Dark » de Blake Edwards, est au fond un enfant illégitime de Marcel Achard. Sellers ne se répètera pas et le maladroit inspecteur de police français sera incarné par Alan Arkin, l'officier du sous-marin soviétique de « The Russians Are Coming » de Norman Jewison. Blake Edwards vient de commencer « RSVP » avec Sellers. Edwards est l'auteur du script et le réalisateur. « La source de « RSVP », avoue-t-il, « est la fameuse cocktail-party dans « Breakfast at Tiffany's ».

Le tournage de « Clouseau » commencera à Londres en juin (avec Yorkin comme réalisateur), en même temps que John Huston donnera le premier tour de manivelle de « Sinful Adventures of Davy Haggart », d'après le scénario original de James Webb. Jewison tournera avec Steve McQueen « The Crown Caper », histoire d'un amour et d'un hold-up écrite par Alan Trustman, jeune avocat cinéphile de Boston, et Billy Wilder, en automne, « The Private Life of Sherlock Holmes », dans lequel le célèbre détective londonien vivra des aventures inédites. « Ce n'est pas que nous abandonnions les adaptations », dit Walter Mirisch. « La raison d'être de l'adaptation, du sujet « vendu d'avance », comme on dit, n'a souvent rien à faire avec le cinéma, mais avec le financement d'un film. Si un livre parait et se vend à 500 000 exemplaires, il a forcément un attrait, ce qui ne veut pas dire qu'il survivra au transfert à l'écran. » — A. M.

Mischa Auer

Les premières années de sa vie rappellent étrangement l'atmosphère de « The Last Command » de Sternberg. Né à Saint-Petersbourg le 17 novembre 1905, il est séparé de sa mère par la révolution communiste. Son père disparait au cours du conflit russo-japonais, mais il parvient à retrouver sa mère et avec elle atteint la Russie du Sud. Le corps expéditionnaire anglais permet à Mischa (alors) Ounskowski et à sa mère de fuir la Russie, mais la jeune femme meurt du typhus et Mischa se retrouve seul en Italie. Son grand-père, Leopold Auer, violoniste, lui envoie alors de l'argent et le fait venir aux Etats-Unis. Il commence en 1925 à jouer sur les planches américaines, d'abord des rôles de figurant, puis aux côtés de Eva LaGalienne, Walter Hampden et Bertha Kalich. En 1928, il interprète son premier film « Something always happens ».

C'est alors une succession de rôles de composition (« Clive of India », « Les Trois Lanciers du Bengale », etc.), jusqu'à « My Man Godfrey » de La Cava (1936), où sa performance dans le rôle du poète Karol, gigolo sans talent mais non sans astuce, le rendit célèbre. Dès lors, sa longue silhouette, son accent invraisemblable, russe ou mexicain à la demande, furent indissociables des comédies des années 30-40. De « Vous ne l'emporterez pas avec vous » de Capra à « Hellzapoppin » de Potter, de la comédie au western (« Destry Rides Again »), Mischa Auer campe tour à tour ivrogne, aventurier déchu, épave, apatride et autres parias de la société. « Seven Sinners » de Tay Garnett lui donne un de ses meilleurs rôles, mais, à partir de 1950, s'amorce dans sa carrière une nette déchéance. En Italie d'abord (« Al Diavolo la Celebrita »), en France ensuite (« Frou Frou », « Cette Sacrée Gamine », « Nathalie », « Mannequins de Paris »), il ne trouve plus que des rôles de tristes comparses. De cette morne période émerge seul « Mister Arkadin », où son stupéfiant personnage du dresseur de puces trouvait largement sa place dans la galerie des personnages inquiétants gravitant autour d'Arkadin. « Arrivederci Baby », sorti récemment, permettait enfin de le reconnaitre en playboy étranger, fidèle à un personnage sans nationalité propre, qu'il avait mis sa vie à forger. — P. B.

Mischa Auer entre deux gendarmes · « Cette sacrée gamine », de Michel Boisrond.





LUIS BUNUEL ET CATHERINE DENEUVE . TOURNAGE DE « BELLE DE JOUR ».

Entretien avec Luis Buñuel



Question Vous avez toujours réalisé des films à petit budget ; certains, parmi eux, n'auraient-ils pas gagné à être tournés avec des moyens plus importants ?

Luis Buñuel Quand je lis dans un scénario : « L'embarcation glisse sur les vagues, le vent et la tempête approchent », je supprime « vent » et « tempête », ainsi que tout ce qui entraine des complications mécaniques au moment du tournage. Mon idéal serait de pouvoir raconter une histoire avec seulement quatre ou cinq personnages... Les débordements de fleuves ou les luttes de Romains ne sont pas pour moi, et je n'ai jamais songé à tourner un film à gros budget. Cela dit je dois ajouter que pour certains de mes films j'ai manqué des moyens techniques adéquats. Ce fut le cas pour « Simon du Désert », où, faute de moyens, je dus renoncer à certains effets spéciaux ; les studios mexicains, bien que logés dans des bâtiments remarquables, ont vingt-cinq ans de retard pour ce qui est du matériel technique. Cela a été une chance de pouvoir disposer d'une grue pour le tournage de « Simon » ; elle était indispensable pour suivre les conversations entre Simon — immobile sur le sommet de sa colonne — et les gens qui l'interpellent d'en bas, elle était nécessaire aussi pour suivre le Diable toujours en mouvement quand il vient tenter Simon. Ce dont j'ai besoin, c'est d'une caméra toujours en mouvement (il ne s'agit pas, bien sûr, d'un principe absolu), car je crois beaucoup au pouvoir hypnotique de l'image en mouvement. C'est ce que j'appelle « endormir le spectateur ».

Question Pourquoi la durée de « Simon du Désert » est-elle réduite à quarante minutes ?

Buñuel « Simon » est avant tout un documentaire sur un anachorète. En Orient — et jusqu'au XIVe siècle — apparaissent des centaines de moines stylites. Saint Simon fut le premier de la série. Le mien s'appelle seulement Simon car il ne s'agit pas du Saint mais d'un quelconque stylite parmi tant d'autres. Nombre d'entre eux furent incapables de tenir jusqu'au bout et abandonnèrent leur colonne, vaincus par les tentations, tués par la foudre ou emportés par les vagues. Ces stylites existèrent par centaines un peu partout dans le monde, en Russie, en Europe, en Afrique. Ils ne se nourrissaient que de feuilles de salade et d'eau qu'on leur apportait de temps en temps.

Quand le film fut présenté à Venise, certains critiques espagnols m'accusèrent de blasphème. Je crois qu'ils commettent une erreur. Mais comme toujours, on m'attribue des intentions que je n'ai pas mises dans mes films. Quoi que je fasse, ils chercheront toujours la « petite bête ». Le film est fait, comme un documentaire, à partir de textes de Delahaye et du Père Fostugières, un dominicain qui traduisit en français les originaux grecs et latins. Tout a été traité avec le plus grand respect, et il n'est nullement question de blasphèmes. On m'a reproché d'avoir présenté Silvia Pinal habillée comme le Christ, avec une barbe, et donnant des coups de pied à un agneau. Mais elle est l'incarnation du Diable, et il est dit que dans les premiers temps du christianisme le Diable revêtait dans ses apparitions l'apparence du Christ. Dans son apparition, Silvia Pinal porte un agneau comme le Bon Pasteur de la fresque de Gala Placidia, à Ravenne. Tant que Simon ne soupçonne pas la substitution de personnalité, il n'arrive rien. Mais quand elle affirme qu'il faut donner pleine satisfaction à la chair pour que l'esprit puisse se donner totalement à Dieu, Simon découvre l'hérésie et crie « Vade retro ». A partir de ce moment, elle agit comme Satan, insulte grossièrement le moine, jette à terre l'agneau et lui donne un coup de pied. On m'a aussi reproché les bénédictions de Simon. Quand il bénit un grillon, un nuage et tout ce qu'il voit, c'est parce que, à ce moment, il est heureux. A un moment, il dit : « Je ne sais plus quoi bénir. Qu'est-ce que je pourrais encore bénir ? Donner des bénédictions est amusant et n'offense personne ». Mais il réagit et ajoute : « Mon Dieu pardonne-moi. Qu'est-ce que je suis en train de dire ? » Moi, je me demande où est le blasphème ?

J'ai été le premier étonné par le scandale de « Viridiana » ; mon intention n'était pas de provoquer. D'autant plus que les gens sont actuellement imperturbables. Breton me disait il n'y a pas très longtemps : « Personne ne s'étonne plus ».

Je ne crois pas me tromper en affirmant que jamais, dans aucun pays, la censure n'a coupé un seul mètre dans mes films. Mais il y a toujours des détails dans les films qui donnent prise à de telles attaques. Ces détails, je les prends parfois dans la vie réelle. Ainsi, dans « L'Ange Exterminateur », où la cancéreuse dit au médecin qu'une fois sortis de la pièce, ils iront à Lourdes, où elle achètera une « vierge lavable en plastique ». Eh bien ! ces vierges se vendent à Lourdes avec la même appellation. J'en ai une chez moi, au Mexique.

Si « Simon » ne dure que quarante minutes, c'est en raison de problèmes économiques, mais aussi parce que, étant une histoire linéaire, elle peut très bien finir là où elle finit. Dans la deuxième partie, que je ne tournerai pas, Simon — après avoir été transporté dans un club de « surf », à New York — était rendu à son époque par Satan. Il mourait en état de péché mortel, après avoir succombé aux tentations de la chair. Si mon producteur avait accepté de ne pas présenter le film à Venise, je l'aurais fini. La chose est faite et l'occasion passée.

Question N'a-t-il pas été question de compléter le film en lui adjoignant un second volet tourné par un autre ?

Buñuel Oui. Le producteur voudrait ajouter un film qui soit une vision complémentaire d'un monde semblable, afin d'arriver à un métrage normal. Des démarches ont été faites auprès de Kubrick. Je ne savais pas — comme vous venez de me l'apprendre — que Welles aussi avait été contacté en vue de la réalisation de cette partie. Des démarches ont aussi été faites auprès de De Sica. Le seul que je croie capable de faire quelque chose pouvant compléter « Simon », c'est Fellini.

Question Vous avez parlé de problèmes économiques : avez-vous eu des limitations imposées par la production ?

Buñuel Oui. Il y a des faux raccords dans le ciel à plusieurs reprises ; dans la même scène, on voit tantôt un ciel pur, tantôt des nuages. Même si cela se remarque peu, grâce au travail de laboratoire, je ne pouvais pas m'attendre à obtenir une unité. Pour le pèlerinage, j'avais besoin de cinq cents figurants, je ne pus disposer que de quatre-vingts, indiens pour la plus grande partie, quand ce dont j'avais besoin c'était de « sirios » ; j'ai dû les mettre très loin de la caméra pour qu'on ne remarque pas leur race. J'ai dû tricher sur tout pour que le pèlerinage paraisse plus important et couvre une grande surface. J'ai tourné le film en dix-huit jours.

J'insiste sur le fait qu'il s'agit d'un documentaire. Dans le film, il y a un miracle : un paysan demande que des mains lui poussent à la place de ses moignons, il montre ses bras amputés, et Simon dit « priez en silence », et, en effet, les mains repoussent. Autour de lui, les gens continuent leurs affaires sans accorder d'importance à l'événement. C'est comme s'il n'était rien arrivé, comme si personne n'accordait d'importance au miracle. Cela, encore, on me l'a reproché, pourquoi ?

Question Comment écrivez-vous vos scénarios ?

Buñuel J'ai toujours besoin d'un collaborateur. Si je suis seul, j'emploie trois jours à écrire une scène qui serait faite en trois heures après une conversation avec un collaborateur écrivain. Mais je suis présent à chaque étape, puisqu'il s'agit de mon film. Si j'écrivais pour d'autres, je me plierais à leur manière de faire. Même si je n'ai pas signé le scénario, j'y ai toujours collaboré, et cela est vrai même pour les films ratés. Je n'ai pas de difficultés à collaborer au scénario puisque, presque toujours, c'est moi qui ai imaginé l'histoire. J'ai écrit seul « L'Ange Exterminateur », mais j'ai mis quatre mois à trouver une continuité dramatique. Il faisait partie de trois histoires courtes que j'avais écrites, en collaboration avec Alcoriza, quelques années auparavant.

Je numérote les plans sur le scénario mais seulement dans le but de faciliter le plan de travail.

J'ai très souvent travaillé avec des



Nadia Haro Oliva et Silvia Pinal dans «L'Ange Exterminateur.».



Francisco Rabal dans « Nazarin »

écrivains — peut-être avec vingt ou trente, Alcoriza, Julio Alejandro, Carrière, Queneau... Je suis paresseux, et toujours partisan du moindre effort.
Ce qui me préoccupe en écrivant un scénario, c'est que je dois raconter quelque chose et que je dois le faire d'une façon claire. Le jour du tournage, je me lève à six heures du matin et je prépare les scènes à tourner dans la journée même.

Question Quel est votre travail de préparation avant d'écrire un scénario ?

Buñuel Quand cela s'avère nécessaire, je fais de mon mieux pour me documenter. Si j'ai un faible pour « El », c'est justement à cause de sa minutieuse préparation et de l'authenticité qui en découle. A Paris, le film était projeté chaque année, à l'hôpital Ste-Anne, comme illustration d'un cas parfait de paranoïa. Dès mes débuts, j'ai toujours eu contact avec ces milieux ; Freud s'intéressa au « Chien Andalou » et Jung considérait son auteur comme un malade atteint de « dementia precox ». Pour « Las Hurdes » aussi, je me suis beaucoup documenté. Le film citait d'autres foyers européens de culture néolithique : en France (la Savoie), en Tchécoslovaquie, etc. La Savoie étant une région touristique, on s'en offusqua et le film fut interdit. Dans la région de Las Hurdes, je n'ai pas trouvé un seul dessin, ni une chanson, ni une arme à feu ; ils ne fabriquaient même pas le pain. C'était une culture presque néolithique, sans folklore, ni manifestation artistique d'aucune sorte. Le seul outil qu'ils possédaient était la bêche.
Pour préparer « Le Moine », j'ai consulté de nombreux textes sur la vie conventuelle. Dans l'un d'eux on parle d'un moine visigoth qui avait été condamné à se donner lui-même vingt coups de fouet pour être arrivé en retard au dîner : « Viginti Flagela ».

Question Connaissez-vous le latin ? N'avait-il pas été question d'utiliser le latin pour « Simon » ?

Buñuel Mon intention était de le tourner en latin, mais finalement cela ne correspondait pas à la vérité historique ; la majorité des moines ne parlaient que le syrien et étaient analphabètes. Dans certains couvents, il n'y avait qu'un seul moine-prêtre et une cinquantaine de frères analphabètes. J'ai conservé le latin pour la scène où le diable chante à Simon un poème de Catulle.

Question Avez-vous connu ce qu'on appelle, en Espagne, la « Génération de 98 » ?

Buñuel Oui, j'ai connu Unamuno, Ortega... Mais c'était une génération antérieure à la mienne. Moi, j'appartenais au groupe de Dali, Garcia Lorca, Chabas Barrada... J'ai très bien connu Juan Ramon Jimenez. J'avais donné une conférence sur le cinéma d'avant-garde avec projection de quelques films tels que « Rien que des heures » de Cavalcanti, et « Entr'acte » de René Clair. Cela fut une révélation pour les intellectuels qui considéraient le cinéma comme un spectacle inférieur. Juan Ramon s'intéressa beaucoup à cette découverte. Et cela me remet en mémoire une histoire où Dali et moi eûmes le mauvais rôle. De Cadaques, nous écrivîmes à Ramon une lettre terrible : « Nous avons lu votre ignoble « Platero et moi ». Nous le considérons comme à l'opposé de ce que nous croyons devoir être la poésie. Parce que nous aimons les animaux, nous trouvons monstrueuse l'humanisation que vous avez faite de « Platero ». Qu'est-ce que cela veut dire qu'il regarde de telle ou telle façon, comme s'il s'agissait d'une personne ? C'est répugnant ». Notre lettre était même grossière et, en arrivant à Madrid, tous les amis de Juan Ramon nous refusèrent le salut. Nous apprîmes plus tard que Juan Ramon, qui était un solitaire, avait été malade pendant trois jours à cause de notre lettre.
« Le Chien Andalou » était un film anti-avant-garde, il n'avait rien de commun — ni dans le fond ni dans la forme — avec l'avant-garde d'alors.

Question Vos années d'amitié avec Lorca vous aidèrent-elles à mieux connaître l'Espagne ?

Buñuel Je ne suis pas très voyageur ; tout endroit inconnu m'inquiète. Je préfère revenir aux lieux que je connais déjà. Pour moi, tout se ressemble : Londres, New York, Moscou, Paris. Je ne connais rien de l'Andalousie. Je ne connais que la Castille et l'Aragon. C'est la Castille que je préfère.

Question Vous n'aimeriez pas connaître l'Andalousie ?

Buñuel Ni l'Andalousie ni une autre partie du monde. Pour être heureux, il me suffit d'un bois de chênes. Et si ce n'était pas à cause de mes films, je ne connaîtrais même pas le Mexique. Je ne connais d'ailleurs que les endroits où j'ai tourné. A côté du désert horrible et assoiffé qu'on voit à l'écran, j'ai toujours trouvé un hôtel remarquable. A cinq minutes de la forêt que je montre dans le film, il y a des endroits climatisés. J'aime de moins en moins me déplacer, comme l'exige le cinéma, avec une armée de gens. Je cherche de plus en plus à travailler dans une ambiance agréable et sans trop de complications.

Question Votre vie actuelle paraît très méthodique et ordonnée : a-t-elle toujours été comme ça ? Qu'est-ce que vous aimez ? L'oisiveté que vous prônez ces derniers temps comme la chose la plus importante, en quoi consiste-t-elle exactement ?

Buñuel A des questions aussi vagues je ne peux que répondre avec incohérence. J'ai toujours été matinal. Déjà, au temps où j'habitais à la résidence d'étudiants, je me levais quand les noctambules allaient se coucher. Je suis très méthodique et, je pense, un bon organisateur quand il s'agit de la production d'un film.
J'ai chez moi beaucoup d'armes à feu dont je prépare moi-même les balles.
Après « L'Age d'Or », j'ai parfois pensé que ma carrière de metteur en scène était finie.
Je lis moins que par le passé, mais je lis. Seulement, je ne lis plus n'importe quoi.
Avec le cinéma c'est pareil : j'y vais très peu — huit ou dix fois par an —, mais je suis toujours content car, quand j'y vais, c'est pour voir un film précis dont les références que je possède me font penser qu'il s'agit de quelque chose de valable.
Un des metteurs en scène que j'aime le plus est Fellini : il m'atteint au plus profond. Mais je n'ai pas bien compris « 8 1/2 ». J'aimerais le revoir dans de meilleures conditions, seul, avec des sous-titres, et pouvoir rester jusqu'à la fin. Des cinq bobines que j'ai supportées, je n'ai pas aimé le côté fantastique. L'histoire de la grosse femme et des enfants joue sur un contraste trop facile. J'ai beaucoup aimé « La Strada » et « Cabiria », surtout à cause des scènes finales. J'aime aussi « La dolce vita » ; je voulais partir après la scène du miracle, mais, la salle étant bondée, je ne pus y arriver. Je suis content d'être resté ; le film est extraordinaire.
Je ne sais pas si je continuerai à faire du cinéma après le tournage du « Moine » ; plus rien ne m'intéresse et je crois que je n'ai plus rien à dire. Il y a quand même une chose que j'aurais aimé transposer à l'écran. C'est un conte de Dino Buzatti qui se passe dans une clinique à six étages ; quelque chose d'un peu kafkaïen, un peu dans la ligne de « L'Ange Exterminateur » : un homme qui ne souffre que d'un mal de tête entre dans une grande clinique, on le met au sixième étage et, pris dans le mécanisme, il ne peut plus en sortir bien qu'il soit libre de le faire. Chaque fois qu'il est transporté à un étage inférieur, il sait que son état est de plus en plus grave. Le rez-de-chaussée est réservé aux cadavres qu'on conduit au cimetière. Il s'agit d'un conte extraordinaire.

Question Vous connaissez bien les classiques espagnols. Orson Welles nous disait qu'il avait lu « Lazarillo » et qu'il trouvait là un thème extraordinaire, digne d'être traité par vous...

Buñuel Le film sur « Lazarillo » est déjà fait. J'aurais aimé réaliser trois films d'après trois romans de Galdos : « Nazarin », « Tristana » et « Angel Guerra ». Pour le premier, c'est fait. Le deuxième, j'en ai écrit le scénario, mais je n'ai pas réussi à le tourner. « Angel Guerra » serait impossible à tourner au Mexique. Les autres romans de Galdos sont extraordinaires, mais pas pour le cinéma ; le résultat serait un ciné-roman et cela ne m'attire pas. On m'a offert une vingtaine de fois de tourner « La Celestine ». Je souris, sans me donner la peine de répondre.

Question Avez-vous des offres des Etats-Unis ?

Buñuel Oui. Actuellement, je suis bien coté auprès de quelques producteurs, et depuis trois ans j'ai reçu plusieurs offres de Hollywood et surtout de New York. Ces offres auraient été les bienvenues il y a quinze ans. Plus maintenant. Quelques mois avant sa mort, Selznick m'avait proposé un film avec Jennifer Jones, sous prétexte qu'il avait lu quelque part que j'aimais beaucoup « The Portrait of Jennie ». J'ai en horreur l'engrenage de Hollywood. Quand j'y habitais, je n'ai jamais cherché à faire de la mise en scène, ce n'est certainement pas maintenant que je le ferai.

Question Qui avez-vous connu pendant votre séjour à Hollywood ?

Buñuel Je suis toujours resté assez isolé. Parfois, j'allais chez René Clair. J'ai connu Chaplin en 1930. En 1940, quand je n'avais pas un sou, je suis allé lui vendre quatre ou cinq gags. Il ne vint pas au rendez-vous. Depuis, je n'ai plus voulu le revoir. Un de ces gags — celui du type qui tire avec un pistolet et dont la balle tombe à terre faute d'impulsion suffisante —, il l'a employé, avec un canon, dans « Le Dictateur ». Je pense qu'il s'agit d'un hasard, puisque je ne l'ai raconté à personne. Nous avons imaginé la même chose : c'est une image assez courante dans les rêves...

Question Aimez-vous les courses de taureaux ?

Buñuel Pas du tout. Dans ma vie, je n'ai pas vu plus d'une quinzaine de « corridas ». La dernière fois ce fut au Mexique et j'ai eu une peur affreuse.

Question Ne trouvez-vous pas des éléments surréalistes dans le taureau ?

Buñuel Je trouve beaucoup plus intéressant un rat. Bien que tous les animaux m'intéressent beaucoup.

Question N'avez-vous jamais utilisé un caméléon ?

Buñuel Non, mais c'est un animal extraordinaire ; ces yeux divergents, cette langue rapide comme une flèche... Une fois, on me fit cadeau d'un que je portais toujours sur mon épaule, un animal superbe.

Question Connaissez-vous des films du jeune cinéma français ?

Buñuel Truffaut a beaucoup de talent et j'aime beaucoup « La Peau douce ». J'aime moins « Les 400 Coups » et « Jules et Jim ». Malheureusement, le cinéma a l'habitude de raconter des choses que nous connaissons avant d'entrer dans la salle. J'aime qu'on me raconte ce que je ne connais pas. Sinon, pourquoi y aller ? « La Peau douce » se voit avec intérêt parce que l'histoire est bien racontée.

De Godard, j'ai vu « A bout de souffle » et « Le Mépris ». J'aime sa liberté et son culot extraordinaire. Dans « Le Mépris », il est dans l'esprit de Cocteau et esthétisant. Très Cocteau, mais meilleur que Cocteau.

Question Avez-vous connu Jean Vigo ?

Buñuel Il vint me voir chez moi. Plus

(Suite page 70.)





MIGUEL INCLAN ET ESTELLA INDA DANS « LOS OLVIDADOS ».

La fin ouverte

par Jean-André Fieschi

Du roman noir, ou de son dérivé sadien, « Belle de jour » possède la démarche rigoureuse, sélective, initiatique, et l'orientation obstinée vers un point de chute que tout désigne comme inéluctable. Pourtant, ce schéma éprouvé de toute quête amoureuse, poétique ou morale, Buñuel le soumet à une destruction interne et progressive où il nous faut voir plus qu'un déplacement de sens, un véritable retournement.

Comment s'opère ce retournement n'est qu'une des questions posées, dont la première, fondamentale, pourrait être plus sournoisement : quel est le sujet de ce film, ou encore : d'où vient son envoûtement si particulier, et son autorité sans cesse affirmée et dérobée, à l'écart de toute rhétorique ?

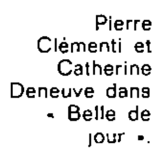
A priori, le film parait s'inscrire et trouver sa place parmi les œuvres « cliniques » de l'auteur, à la suite d' « El » et de « La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz », dont on connait la valeur didactique (et le docteur Lacan, on le sait, projetait « El » à ses élèves, un peu comme un documentaire exemplaire sur un cas de paranoia et ses prolongements). « Belle de jour » pourrait-il, de même, être projeté comme un documentaire sur un cas de masochisme féminin ? C'est ce dont nous doutons, sans pour autant mettre en cause, ici aussi, une valeur de constat que le film élit pour fondement de son architecture, et non pour fin. Car trop d'indices contrariés, trop de pistes brouillées, trop de repères dispersés s'opposent à une tentative de lecture unilatérale, à un point privilégié d'observation d'où l'œuvre, soudain débarrassée de son opacité, livrerait au grand jour ses mystères et la clef de ses obscurités, en vue plongeante ou cavalière.

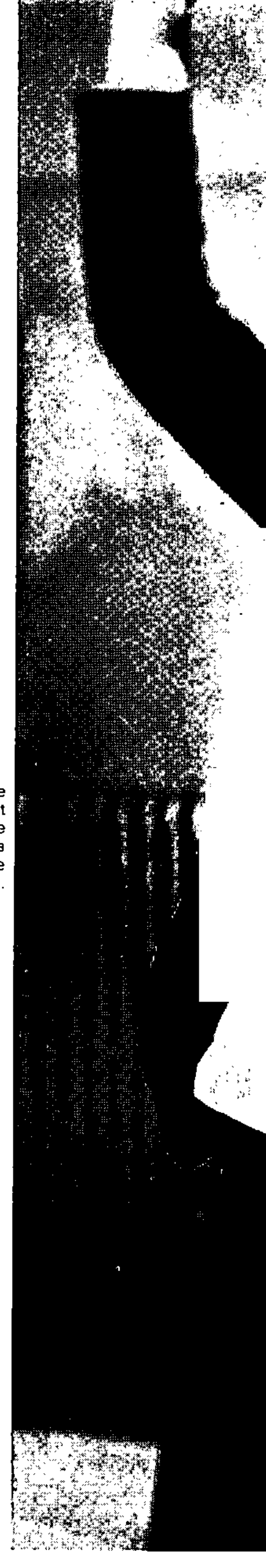
L'embarras, l'inconfort du spectateur viennent précisément du jeu pervers qu'on le contraint à jouer. Voici qu'un ordre se déroule à ses yeux, et qui ne procède, de toute évidence, ni d'aléas ni de symboles. Des jalons sont posés, des caractères dessinés, des situations esquissées Or, les traces s'effacent bientôt comme d'elles-mêmes, les signes sont niés ou invertis, et les personnages rendus à la part d'ombre d'où ils viennent. Le film dès lors oscille entre une extrême transparence et une extrême obscurité. La morale, même provisoire, et jusqu'à l'anti-morale surréaliste, ce point d'appui d'ordinaire si commode aux beaux esprits, sont suspendues comme par un fil invisible, que rien ne viendra trancher. L'imaginaire ne se désigne pas du doigt par son excessive originalité, ni le réel ne se dénonce par son excessive banalité. Bien au contraire, ils échangent trompeusement leurs attributs, en un procès d'intégration réciproque où l'on ne sait trop lequel des deux soumet l'autre à sa loi propre. Ils se contaminent, s'inversent, se disputant une hypothétique préséance. Voilà un premier scandale. Il y a plus. La belle les traverse d'un pas hésitant ou sûr de fantôme consentant, comme d'invisibles miroirs. Elle habite cet univers troublé avec mieux que de la complaisance, une forme d'acquiescement et de sérénité sans remords qui ressemble à s'y méprendre — second scandale — au bonheur.

Bonheur, comme dit l'autre, dans l'esclavage (asservissement) ou dans la fuite (l'imaginaire) ? Plus la belle s'obscurcit dans l'exercice problématique du vice, plus son visage s'éclaire, et s'affermit sa démarche. Il ne nous appartient plus, dès lors, de savoir si elle s'abandonne ou si elle subit. La question est ailleurs : moins elle hésite, et plus le trouble s'installe en nous. Quel trouble ?

Non pas celui, assez commun, des transgressions morales ou des artifices poétiques. Une fois encore, c'est aux certitudes logiques que s'en prend Buñuel, et qu'il sape — comment dire ? — avec un flegme accru. Rien de rageur ni de forcené dans cette destruction, pas même, semble-t-il, de révolte. Mais plutôt une souveraine et tranquille santé morale, l'assurance calme du tireur qui fait mouche à coup sûr. Et une sorte de ruse, d'humour noir qui prend volontiers le masque de l'humour rose, pour mieux faire saillir, soudain, quelques épines aiguës, et quelques gouttes de sang.

Par ruse encore, cette façon qu'a le film de s'inventer au fur de son déroulement, et de réfuter dans un présent sans cesse reconduit les séquences — les repères — qui précèdent. Buñuel, qui ne passe pas d'ordinaire pour un technicien, y cède à la coquetterie suprême du maître en pleine possession de ses moyens : il crée le découpage invisible, banal, dirait-on, superficiellement, mais qui ne révèle sa complexité qu'après coup. Qu'on songe à la scène du duel, où Séverine, liée à un arbre, y semble surprise comme par une balle perdue ; ou encore à l'enfant, dans les bras de l'ouvrier, dans la pénombre du salon : la technique est celle d'un simple contrechamp. Mais la brèche est ouverte à une contestation radicale du présent, par une brusque plongée dans un abime — rêve ou mémoire — où tout l'éclairage du film change, et où l'équilibre trouve un centre de gravité





Pierre Clémenti et Catherine Deneuve dans « Belle de jour ».



nouveau. Ces infimes déplacements, au sein d'une cohérence faussement classique, sont moins créateurs d'un trouble onirique que proprement hypnagogique.

Car le film n'emprunte pas à l'onirisme ses signes extérieurs de richesse, symboles ou vertiges, il en reproduit la lumière égale et diffuse, plus violente d'être voilée. C'est, du reste, de rêverie, plutôt que de rêve, qu'il faut parler. Le rêve soumet le rêveur, l'investit, l'asservit à sa loi. La rêverie est plus docile et chatoyante, mieux imaginative. Entre chien et loup, Séverine rêve éveillée, guidée par d'imperceptibles appels, offerte à un cérémonial dont elle éprouve les lois obscures, libre et captive à la fois. Et nous devenons les rêveurs — les voyeurs — de sa rêverie à mi-voix, à mi-sommeil. Prisonniers à notre tour d'un entre-deux ambigu où s'élabore l'espace du film, et sa continuité mouvante, menacée, fugitive.

Avec la tentation constante, toutefois, de décoder certains signes qui ne sont là, visiblement, que pour faire échec à notre esprit critique (Séverine, elle, ne pose pas de questions, à la différence de la Célestine du « Journal d'une femme de chambre »). Quelle est cette mystérieuse asphodèle, qu'y a-t-il dans la boîte du Chinois, pourquoi le professeur réclame-t-il de l'encre, pourquoi le Majordome propose-t-il au duc d'apporter les chats, etc. C'est la duplicité même de ces éléments qui amuse Buñuel. Il sait bien qu'on ne saurait les ignorer, il sait aussi qu'on n'en peut rien faire, comme d'incongrus et embarrassants indices. D'autant plus que cette fois, ils ne sont point assénés en encombrants et faux symboles, mais intégrés et dilués dans le cours d'un récit apparemment sans faille. Ils sont simplement là, égalisés, rabotés au même niveau que les autres signes, ni plus ni moins dignes, ni plus ni moins signifiants, ambiguïtés réelles, et non simulées. La question reste, qu'en faire ? Sans doute fallait-il que le récit de la contestation, pour opérer totalement, fût lui-même contesté et miné de l'intérieur ? Ainsi de la fin, l'une des plus surprenantes de tout le cinéma. Le spectateur y est abandonné plus que jamais à son propre désarroi, à une insécurité panique qui révèle la noblesse et l'ambiguïté paradoxales du spectacle qu'il vient de subir. Le relais n'est pas rompu mais ouvre à nouveau, dans ce film sans musique, sur certain petit bruit de calèche par où tout, peut-être, a commencé ?

Un jour, Buñuel raconta à l'un de ses amis espagnols que, sentant venir la mort, il appellerait un prêtre. Qu'il se confesserait. Qu'il communierait. Et qu'on ne saurait jamais si ce geste couvrait une foi véritable, ou la forme la plus pure et la plus définitive du blasphème. La fin ouverte, on le voit, n'est pas près de livrer ses secrets.

Jean-André FIESCHI.



Geneviève Page, Maria Latour, Catherine Deneuve, Françoise Fabian et Michel Piccoli dans « Belle de jour ».



Un catéchisme travesti

par Jean-Louis Comolli

En face de ces cinéastes du bord de l'abîme, Bergman, Antonioni, Godard, que leur rage de créer conduit à vouloir, désormais ouvertement et comme par désespéré défi, détruire la substance même du cinéma : l'image sonore, et la détruire par rien d'autre qu'elle-même, c'est-à-dire autant par le son que l'image, l'obstination de Buñuel paraît d'une tout autre nature, et précisément rien moins que rageuse. Il plane sur « Belle de jour » une tranquille assurance, telle que les audaces, s'y montrant sourdement sereines, en sont à ce point discrètes qu'elles ont fonction de pièges : les remarque-t-on, c'est toujours avec au moins une longueur de retard...

Nulle recherche ici, apparemment, de style, aucun de ces vertiges formels où le cinéma, comme dans « Persona », « Blow Up » ou « Deux ou trois choses... », se surprend lui-même en train de se faire et se renvoie, à l'infini, son image ; point non plus de ces arêtes et brisures d'écriture par lesquelles le cinéma moderne s'excite, s'exacerbe, se met au défi. Une simplicité, plutôt, si l'on veut, en qui la critique trop facilement n'a vu qu'indigence. Une certitude de surface, comme si chez Buñuel le cinéma n'avait nul besoin d'une affirmation toujours plus tragique, toujours plus absolue de ses pouvoirs, ceux-ci allant de soi et ne prêtant pas à surenchère, ne cherchant pas leur preuve et leur justification dans une violence à se faire à eux-mêmes sans relâche. Si, n'ignorant pas pourtant cette tentation, le cinéma ici renonçait à céder à son autofascination ? Si, au terme d'une réflexion sur lui-même qu'il ne peut plus désormais éviter, il choisissait non pas seulement d'être son propre miroir, mais, feignant de s'effacer, se faisant immatériel et jouant les miroirs sans tain, d'être le point de rencontre, le lieu géométrique de deux reflets, l'un du monde, du montré, l'autre du spectateur, du regard, qui théoriquement peuvent sembler se situer (comme on en a l'habitude et comme c'est le cas le plus courant au cinéma) de part et d'autre du plan de clivage qu'est le film, mais dont il deviendrait impossible de dire avec certitude s'ils sont tous deux du même côté, ou bien l'un à la place de l'autre ?

« Belle de jour », propos et forme, thème et structure, n'est rien d'autre que la mise en œuvre, rigoureuse mais ironique, d'une telle perversion des positions respectives du monde et du spectateur (c'est-à-dire aussi bien du « réel » et de « l'imaginaire ») par rapport au moyen terme de ces deux pôles qu'est le film, le cinéma appartenant autant à l'ordre du rêve qu'à celui de la matière. Par ce chassé-croisé des points de vue que le film instaure, montrant une femme tour à tour vue et rêvant, voyant et rêvée, objet et sujet d'aventures dont il est impossible de prétendre à coup sûr qu'elles sont imaginées ou vécues, c'est, au terme (mais y a-t-il un terme, le film se bouclant parfaitement ?) de cette valse des regards, à une contestation polyvalente de toute Représentation que l'on arrive : de l'objet regardé par le sujet regardant (qui est aussi bien tel ou tel personnage que le spectateur lui-même), du spectacle donc par le regard, du monde donc par le film, mais aussi du film, lui-même objet, par le spectateur, et du spectateur, à son tour objet, par le cinéaste enfin. Qui ne s'y perdrait ?

Pris dans cette chaîne infinie de relais, de renversements, de renvois, où tout et chacun, contemplé, contemple aussi, onirisme et réalisme valent l'un pour l'autre, se mêlent pour un ballet commun de l'égarement.

A quoi comparer « Belle de jour », sinon à quelque pierre transparente mais taillée de multiples facettes, telles que sur toutes les surfaces de ce polyèdre régulier la lumière se réfléchisse en même temps qu'elle en traverserait la masse ? Objet incernable d'un seul point de vue donc, exigeant du spectateur une vision démultipliée, une impossible omniprésence : celle à quoi seul quelque Dieu pourrait prétendre et dont dès lors, faute d'y pouvoir atteindre, il ne reste au spectateur qu'à faire l'absurde apprentissage...

Le principe narratif du film donne d'ailleurs la mesure de cet absurde : sautes affolées de l'une à l'autre de tant de certitudes douteuses, volte-face, retournement des valeurs. Comme sur un tourniquet vertical qui ne cesserait de tourner, se succèdent rapidement pile et face, image et reflet, rêve et réel, prémonition et souvenir, souhait et regret, de telle manière que, par la vitesse de leur succession, ils paraissent — persistance des impressions rétiniennes ou de celles de la conscience ? — se surimpressionner, envers et endroit d'un même côté, vrai et faux du même bord.

Mais de cette course-poursuite il n'y a ni perdant ni gagnant, le spectateur, affronté aux fragilités de la raison et aux vices de la logique, tournant l'une après l'autre les pages d'un catéchisme du doute qui vaut bien celui de la foi. — Jean-Louis COMOLLI.





FRANÇOIS MAISTRE ET FRANÇOISE FABIAN DANS « BELLE DE JOUR ».



PIERRE PERRAULT, MARIE TREMBLAY ET ALEXIS TREMBLAY PENDANT LE TOURNAGE DU « REGNE DU JOUR »


Discours
sur la parole
par Pierre
Perrault

Présenté à la sixième S.I.C., le dernier film de Pierre Perrault, « Le Règne du jour », fut sans doute ce qui compta le plus à Cannes cette année. Puisque nous avions déjà eu avec Perrault un entretien assez exhaustif (cf. « Cahiers » n° 165) pour qu'une autre conversation ne pût que le recouper en maint endroit, nous avons préféré publier à cette occasion un texte que l'auteur du « Règne du jour » écrivit après son premier film (co-réalisé avec M. Brault), « Pour la suite du monde » (sur celui-ci, cf. Delahaye in « Cahiers » n° 146 et Mardore n° 160), où nous fîmes connaissance, on s'en souvient, de l'Ile-aux-Coudres et de la famille Tremblay, retrouvés aujourd'hui dans « Le Règne du jour ».

« ... la vie en parole, la vie qui prend un sens en parlant » (*Gaston Bachelard.*)

Je soupçonne les mots de craindre les voyelles... mais on ne peut pas non plus toujours abandonner les fontaines à la virginité.

Je soupçonne le forgeron de craindre l'enclume... je soupçonne les romanciers de mépriser l'histoire... les archéologues d'omettre le présent.

Et comme tout le monde j'avais appris à vivre en lisant!

A l'île aux Coudres on apprend à vivre... en vivant !

Entre la mer et l'eau *doulce* et nulle part ailleurs, j'ai lieu parmi quelques hommes et quelques oiseaux : est-ce là un lieu choisi pour naître ? Mais, pour lors, personne ne pouvait me soupçonner de cinéma. Je m'inquiétais seulement d'habiter la terre et la mer. Ailleurs, partout ailleurs, fourmillent les temples et l'orgueil. Ici les événements, à l'abri de l'histoire, cherchent un échouage au talon de la vague. Il m'eût été loisible de passer inaperçu... éviter leurs récitations... reconnaître au premier coup d'œil que rien n'est ni exceptionnel ni grandiose. Nul meuble précieux. Ni écriture. Pas une seule pierre levée. Pourtant il est vrai qu'en ce lieu du début, le temps s'est surpassé... nourri d'hommes et d'éloquence... abreuvé au hasard des compas... ourdissant avec les oiseaux des intrigues et des naufrages. Pourquoi une terre reste-t-elle longtemps nouvelle, presque toujours? Terre d'empremier !


La famille Tremblay (Alexis, Marie, Leopold et Marie-Paule) en France . « Le Règne du Jour ».

S'il n'y avait pas eu Cartier, peut-être qu'un autre... Peut-être qu'un autre !
mais si Cartier n'avait pas eu découvert le Canada, ousqu'on serait-nous autres? (*Alexis Tremblay.*)

En ce lieu d'auparavant, sans autre monument, sans autre discernement qu'un livre étroit où on parle des bêtes, un vieil homme ignorant les géographes, ignorant l'histoire, mal instruit par l'écriture... Un vieil homme surchargé de mémoire soupçonne le caractère sacré du livre étroit, intitulé le *Brief Récit*.

Mes p'tits amis ! Après avoir li (lu) les grandes aventures de Jacques Cartier... dans son voyage de 1635, j'ai trouvé un bout qui m'a intéressé, parce qu'il parle de l'île aux Coudres.
Donc j'vas essayer à vous lire le mieux que je vas pouvoir, par rapport qu'il est écrit sur le vieux français, qui n'est pas tout à fait le même langage du jour : « Et entre aultres, y a plusieurs couldres franches, que nous truevasmes fort chargez de nozilles, aussi grosses et de meilleures saveurs que les nostres, mais ung peu plus dures : et pour ce, la nommasmes l'isle es couldres. » (*Alexis Tremblay.*)

Il est incontestable que les pays prennent naissance dans la mémoire et que la mémoire ne manque pas d'imagination.

Et pourtant de quel œil de givre ont-ils été regardés jusque dans l'amour par le froid des serrures ?

Et quand ils disent d'eux-mêmes...

nous autres à l'île on est des insulaires... (*Louis Harvey.*)


Comment Grand Louis Harvey tue le cochon à l'Ile aux Coudres (« Le Règne du Jour »).

... ils n'exagèrent pas leur destin. Entre la mer et l'eau *doulce*, et nulle part ailleurs, à vingt lieues en aval de Québec, 2 000 âmes, presque tous navigateurs ou débardeurs à Montréal-au-bord-de-l'eau, trimardeurs ou bourlingueurs, et quelques vieux affectés à la garde des femmes et des enfants, au respect des morts et aux chemins entre les cheminées.

Ce fut donc en plein cœur d'hiver, un soir de pleine lune, au beau milieu d'un champ, sur une île nue comme neige et constellée de froid... qu'un étranger de la pire espèce, déposé là par un petit avion déjà enfui, sans lettres de créance, ni prétexte avouable, porteur de silences à remplir, s'est approché des maisons à l'heure qu'on dit entre chien et loup.

C'était moi ! Et personne n'en garde souvenir que moi. J'enfonçais jusqu'aux hanches dans la blanche *falaise* plus haute que les clos et progressais péniblement pour rejoindre le chemin de neige battue, m'aidant de mes bagages en guise de raquettes : l'inavouable magnétophone d'une main, un sac de l'autre.

J'entretenais avec une naïveté d'homme qui a appris à vivre en lisant, toutes sortes d'illusions sur ces provinces d'hommes entourées d'eau. De grandes choses peuvent-elles encore être dites à l'écart de l'histoire et à l'abri de l'éloquence, comme des bêtes débarrassées du *harnois* qui regagnent l'étable ?

J'étais en quête d'un peuple interprété par les mystères et régenté par les prophètes, comme au temps des sagas. Quel triste clerc, enfanté par la chasteté, nous avait-il laissé entendre que le temps des journaux avait irrévocablement aboli celui des hommes. Quelles distances allait-il


Mme Françoise Montagne (au centre) montre à Marie et Alexis les lettres de leurs ancêtres.

falloir franchir pour percevoir les premiers indices et reconnaître le temps favorable à l'éclosion des récitations..!

La pêche à marsouins se trouve à être tendue en face de l'église. (*Louis Harvey.*)

Avec mes hardes et mes pressentiments, j'allais à la rencontre d'une île et j'exigeais qu'elle me laisse toutes mes illusions.

Je n'étais qu'un étranger. Qu'est-ce qu'on peut savoir à première vue ? Le froid tuait-il dans leur sommeil les bêtes hibernantes ? Les arbres s'éloignaient des maisons habitées par un cœur de fonte. Les maisons recherchaient la compagnie des chemins. Les hommes prisonniers des cuisines et de la longueur des nuits tourmentaient les souvenirs. Les femmes, les femmes effacées derrière les gestes et les tabliers, entendaient la chronique des exploits survenus sur la grande batture en face de l'église... et elles pensaient qu'il s'agit d'une fable.

Ici comme partout ailleurs les paroles tiennent tête au froid, comme une saga que les vivants mettent en doute... et les morts ne sont-ils pas toujours sur le point de se taire. Et le *brief récit* n'est pas une mémoire suffisante. Rien donc ne justifiait mes prétentions sur une île. Nulle rumeur valable ! Aucun de ces grands combats qui rougissent le marbre des tombeaux ! Pas même un ermite ébruitant ses prières ! Un seul livre, écrit par un grand vicaire, énumérant les naufrages et les curés-constructeurs d'églises, de chapelles et de cimetières. Je regrettais déjà ces maisons qui démentent et contredisent la beauté d'un canot charpenté comme une vie... et pourtant imaginées par les mêmes mains instruites de l'étrave et de l'étambot et du veuglé et de la parclose et des pavoix. Ne suffit pas non plus l'existence d'une tourbière où la linaigrette tremble, au moindre vent, comme les lièvres dont elle porte la queue à bout de bras.

Restait le fleuve tout autour et tellement au-dessus de mes forces, et qu'ils nomment la mer.

Nous autres, icitte à l'île, le dicton des vieux.... i nous appellent des marsouins. (*Joachim Harvey, capitaine du Nord-de-l'île.*)

Est-ce du marsouin qu'ils descendent, ces hommes plus marins que la mer même ?

Ils vinrent en ce lieu sur trois navires pour toujours et ils entendent y rester jusqu'au « grand jamais ». Et depuis lors ils accouplent entre elles les pointes du compas.

Icitte à l'île, on peut pas faire autrement qu'être navigateur. On est venu au monde dans un canot, pour mieux dire... (*Laurent Tremblay, capitaine de l'Amanda Transport.*)

On ne peut pas tenir la terre seule responsable, la terre des battures qu'ils ont perdues aux ongles de la mer... Et ces hommes, instruits par les rogations, la mer, aubaine du hasard, les a affectés par affection à un *poisson dans la mer.*

Nous autres, icitte à l'île, tous les gens de l'île... i nous appellent les marsouins. A première vue on peut penser que c'est par rapport à la pêche à marsouin. Pas pour moi. Moi, non. C'est plutôt... nous sommes isolés, nous sommes sur une île... nous sommes tout le temps sur l'eau ! On est pas capable de sortir de l'île autrement que de sortir par sus la mer. Le marsouin, lui, ça lui appartient pas la mer mais il est dans la mer. Donc nous avons dû avoir pris le nom de marsouin par rapport à ça. Nous sommes tout le temps sus l'eau, sus la mer... (*Alexis Tremblay.*)

Entre les balises de sapin déjà serrées à la gorge par de grands bras de neige mouvementée, le chemin ressemble à une mer pétrifiée. Je le rejoins tout heureux de vider mes bottes pleines de neige qui fond à la chaleur des pieds. Quelques moineaux suivent la trace des chevaux. Mais où sont les plectrophanes neigeux, la multitude des bruants polaires, qu'ils nomment ortolans dans leur langage, à cause d'une saveur ? Je croise des *traînes à bâtons* chargées de varech cassant comme du givre, quelques berlots rustiques, une carriole pleine de *bonnes sœurs* revenant des Vêpres, leur seul loisir. Enfin je trouve la maison d'Alexis Tremblay. Je me souviens encore du loquet de cuivre et des premiers mots : *donnez-y une chaise...* et sans retard commence le récit.

A quoi peut servir le récit ?

Tout un soir, Alexis, avec des mots rares, combat le froid du dehors qui déploie sur les carreaux l'arbre de ses présages. Seul je suis, parmi ses paroles et ses fils *contraireux*, comme un chasseur égaré, accueilli dans un autre clan par les poèmes sacrés qui allument les feux du soir pour tenir en respect les grands loups gris acharnés à mordre le froid... et à préférer l'ombre.

Seul je suis, au beau milieu du poème, le plus vivant des poèmes, accompli à plusieurs voix, un poème qui n'est pas tout à fait seulement dans les mots marins, ni dans les accents refaits dans la gorge des vents d'automne, ni


Alexis lisent les actes de ses ancêtres au jardinier de Mme Montagne.

même dans le regard brûlant du conteur, mais quelque part entre nous, au milieu de notre rencontre, suspendu comme l'esprit parmi les branches d'un seul arbre aux mille morts encore fraîches de mémoire.

J'étais tombé du ciel dans ce lieu occupé aux récitations, dans ce lieu à bras ouverts, comme les chaises-qui-bercent de leur cuisine et ils disent *donnez-y une chaise* pour accueillir l'étranger, porteur d'une mémoire d'ailleurs.

Et quand je veux partir : *allume encore une fois, étranger... fume encore un peu... nous avons d'autres récits, dignes de ta curiosité d'homme ignorant tout de nous.* Et j'ai fumé avec eux, parmi les grands textes de leur vie, sachant que nul n'est moins que le récit qu'il fait de lui-même et de ses pères.

Comment j'ai rencontré Louis Harvey, cultivateur, mieux connu sous le nom de Grand Louis à Joseph de l'Anse... du nom de son père Joseph qui habitait le lieu-dit de l'Anse Saint-Louis.

Un jour, avec Alexis, je suis allé lui emprunter une *lance à oreilles*, l'arme-témoin de ses exploits révolus de lanceur de marsouins. J'ai dit en le saluant le mot... marsouin. Il m'a pris la parole et l'a gardée, pendant deux heures. La belle gerbe de gestes. L'incroyable panoplie de masques. Les marsouins morts saignaient autour de lui comme jamais ils n'avaient saigné auparavant. Une barrière nous séparait. Je la revois comme une erreur. La terre sous nos pieds était aussi négligeable. Le jour et l'heure ne pouvaient pas nous importuner. Nous avions les mains rouges et les lèvres salées. Et pour fêter notre victoire nous avons mangé une laminaire, qu'ils nomment *varette à flame.* Un tel homme, il n'est pas juste qu'on en fasse un mort pour satisfaire les cimetières. Un tel homme ne peut pas mourir. Et même s'il reconnaît les signes de sa mort et le poids de neige de sa chevelure, le récit prend dans sa bouche goût d'obole.

C'est donc d'valeur, de vieillir! Il en rest' encore un peu!... C'est donc de valeur de vieillir ! Avoir tant fait ça ! La pêche à marsouin, j'ai fait ça vingt ans de temps. J'avais à peu près 27, 24, 25 ans. Dans la fleur de l'âge ! Voyez donc...! J'étais pas un homme, j'étais un démon ! J'venais enragé. J'avais un beau p'tit canot. Ben installé ! Belle voile ! Pis après ça, des belles rames ! Ben faites ! Gouvernail en arrière ! Tout'ben installé ! Belle lance en avant ! Un beau dard ! Des fois deux lances ! jusqu'à trois lances, des fois ! (Louis Harvey.)



Les Tremblay, filmés par Bernard Gosselin, découvrent le « vieux pays ».

C'est le vent qui vente. Oui, des fois, jusqu'à trois lances. C'est Grand-Louis à Joseph de l'Anse. Lanceur de marsouins. Conteur de merveilles. Vent qui vente. Et il ne fréquente que l'exclamation.

Dix ans plus tard je me souviendrai de la clôture, des gestes et des trois lances.

Dix ans plus tard, quand j'aurai compris les obligations nouvelles que m'impose une mémoire nouvelle, quand j'aurai décidé de faire ce film qui s'est intitulé *Pour la suite du monde*, à cause d'une phrase de cet homme, j'irai jusqu'à ce même endroit et je prononcerai le mot marsouin près de l'enclos en faveur de la caméra de Michel Brault et du magnétophone de Marcel Carrière.

Grand Louis à Joseph de l'Anse, dans la pêche à marsouin, c'est le meilleur homme... pour en parler... (Léopold Tremblay.)

C'est un homme pour parler. Je le revois un jour de pêche. Il transformait sur l'heure l'événement en récits. Les actes en paroles. Premier pas vers la mémoire. Historiographe d'une île. Qu'il se donne un rôle, allons-nous lui en vouloir ?

C'est lui qui dit *solifier* pour solfier, *appivoiser* pour enjôler, la *naissance* pour les organes femelles, *humiliant* pour émouvant... C'est lui qui dit :

Quand i fait beau, prend ton capot...
Vent du sud, mauvais temps au cul...
Cerne à la lune n'a jamais brisé mât d'hune...
Nordet clair, va coucher avec ta femme à souère...



Comment Louis Brosse (sous l'œil intrigué de Leopold Tremblay), tue le cochon et fait le boudin dans le Perche.

C'est lui pour parler d'un vieux cheval qui dit qu'il a cinquante ans rien qu'en dimanche... et d'un ivrogne qu'il a bu la mer et les poissons...

C'est lui qui est ennimé... enthousiasmi... ben amanché... malcontent...

C'est lui qu'il ne faut pas croire mais entendre, ce faiseur de mots qui est aussi chantre d'église. Un homme à brûle-pourpoint ! Evident ! Instantané ! Il surgit en paroles, comme arbre en branches. Il marche dans l'homme en parlant, en parabolisant, interbolisant, affabulant, discourant et gesticulant. Et il se croit immortel. Allons-nous *le mettre en oubli ?*

Sa maison est éloignée du chemin comme son discours. Il sait garder ses distances. On va jusqu'à lui. Il reconnaît son inspiration. Et l'accueille comme il se doit. Il grésille comme la résine. Pendant des heures il brandit le récit comme une torche... entrechoquant les mots par amour du verbe, invoquant les vieux du temps passé, citant dictons, proverbes, remarques, se mettant en scène, tel un héros légendaire, mais sans jamais parvenir à être moins que lui-même, conteur de merveilles, vent qui vente.

Les grands conteurs de l'île n'ont jamais sculpté leur orgueil aux chambranles des portes, ni renfermé les textes ornés de jambages entre les reliures en peau de vache marine, mais ils ont enchâssé les prouesses entre les griffes du langage parlé.

Est-il une œuvre plus digne de mémoire ?

Encore fallait-il une mémoire.

Quel travail épuisant que celui de soulever le monde par la vertu de quelques paroles qu'on a, au préalable, vécues. Comme si le dieu pouvait nous fausser compagnie au moment le plus propice.

Est-il rien de plus triste que ces vieux, déjà aussi vieux que morts, que personne ne veut plus entendre ?

Les vieux viendront-ils toujours à la rescousse des morts, toujours parés à brandir le poème, comme une torche, pour éclairer les murs hautains d'une caverne de conscience ardente ?

Quand je pense que c'était moé, qui faisais ça. Sur le d'vant du canot. Que je tuais ça ! Eh, mes amis ! mes amis ! mes amis ! mes amis ! que c'était donc plaisant ! Tout est parti de ces affaires-là. Moi je perdais connaissance. C'est ben court, c'était mon plus grand plaisir, moi, d'aller tuer un marsouin. J'ai vu en lancer quatre. Il y en avait sept. Moi en tuer quatre ! A la lance ! A la lance ! Tuer quatre marsouins ! (Grand Louis à Joseph de l'Anse.)

Je n'ai pas choisi qu'ils parlent ainsi du marsouin parmi toutes les bêtes du fleuve dont ils pouvaient tirer leur fable.

C'était à qui en tuerait le plus. Il y avait un peu de... souleur. J'sais pas trop comment dire. Enervâtion. Il y avait un peu d'énervâtion.
C'était aimable !
C'est la pêche, si vous voulez, c'est la chasse, moi, dans le p'tit bout de temps que j'ai été là, que j'ai aimé le plus... qui donnait le plus de développement de nerfs... le plus d'énervâtion...
C'est la pêche la plus enivrante, qui donne le plus de passion à l'homme...
C'est la pêche la plus belle qui peut se faire. (Alexis Tremblay.)

Ils furent initiés à l'hommage par un animal d'une grande finesse et ils n'en démordront pas. Inutile de les détourner, de les distraire, comme s'ils avaient tiré leur âme de ce combat.

Mais ce qui les a faits hommes, les a usés. Et ils se défont maintenant au fur de leur parlement et à mesure de leur récitation. Et quand ils se taisent, ils tombent en poussière comme un mur de boue au soleil, et quand j'écris leurs paroles, j'ai l'impression d'un embaumeur et de ses bandelettes qui s'applique à vouloir créer l'illusion de la vie. Un vrai discours ne s'écrit pas. L'intonation et la tissure même de la voix, l'odeur du souffle, la dent noircie, la rondeur du palais, la conviction, tout s'évanouit : il ne reste qu'un squelette.

Dès lors, j'ai voulu constater leur parole. Elever cette sorte de monument, un monument à la mémoire en forme de poème, grâce à une fragile impression magnétique, invisible à l'œil nu.

Imprimer la parole. Une mémoire qu'on suit à l'oreille, comme les traces d'une caravane... et aussi les harmonies de la voix, l'écho des chambres, le chant du feu dans la fonte, la minute des horloges, les chaises qui craquent, le téléphone qui sonne deux fois...
et une certaine émotion fragile, ténue, impossible à décrire et qui repose sur l'intonation, cette simple et secrète vibration de l'onde sonore qui donne un visage à la parole.

Marie et Alexis dans « Le Règne du Jour ».



Tous les vieillards de la terre répètent ce qu'ils ont vécu, mais les jeunes gens n'ont pas d'oreilles. Un vieil homme alors songe qu'il ne lègue rien à personne et son grand âge ne le récompense pas d'avoir vécu, ni ne le réjouit. Fallait-il un étranger, en plein hiver, un soir de pleine lune, pour allumer la question devant lui ? Non pour l'honneur de la question, mais pour la seule gloire du récit. Et le vieil homme se transforme en verbe illuminé ! Se peut-il que les jeunes gens se mettent à entendre et se décident à revivre ?

Je ne demandais qu'à me laisser convaincre... sans savoir de quoi. La question restait ouverte. La pêche aux marsouins devint un grand discours dont les phrases liées entre elles observent la lune.

Qui prétend connaître la mer s'il ignore tous ces mots qui se touchent, s'enjambent et s'articulent : *l'aile de terre, le raccroc, le pan du sud, l'aile de l'èsse, la batture d'abondance, le fond de sable, le raccroc du ouesse, la hart du quart, la roche de la pêche, la pointe de l'islette, le pilier aux alouettes...*
Les lances, les harpons, les dards ! les lances à bas-cul, les lances à oreilles, les vire-vaux !...
Jusqu'à trois lances !...
et les sept arpents et vingt pas de l'entrée où s'engueulent les marsouins entraînés par les courants, la boëtte et les âmes du purgatoire.



Leopold, Bernard Gosselin et Alexis assistant aux « cochonnailles » made-in-France.

Et tout ce discours cherche à retenir une ancienne cérémonie sur le point de disparaître avec les derniers officiants.

J'ai donc établi mon négoce parmi eux, marchandant les paroles et les âmes, pour justifier l'existence des magnétophones.

L'outil est-il, aussi, responsable de l'ouvrier ? Peut-être sommes-nous au début d'une nouvelle connaissance de l'homme ? Ne leur avons-nous pas trop souvent mis les mots dans la bouche ? Si on leur rendait la parole. Et qui n'a pas retenu prisonnier le langage, la parole vécue, vivante, ardente, pour la contempler à son aise, ne soupçonne pas la révélation qu'il pourrait en tirer. L'écriture a trop simplifié.

J'ai donc établi mon commerce parmi ceux qui se laissent convaincre de vivre, entre la mer et l'eau *doulce* et nulle part ailleurs.

Gens de toutes sortes et de toutes manières, gens de peu, gens de rien... faiseurs de dictons... navigateurs de navires... savants à frauder gibier à prince et à prélat... discoureurs versés dans la controverse... bâtisseurs de monuments dans la mémoire... débardeurs à Montréal-au-bord-de-l'eau... départants d'île en printemps... retournants en île au temps d'oiseaux... imaginateurs de fantômes... poétiseurs de lune... bêtiseurs de bêtises... pilleurs d'épaves et sauveteurs de


La séance de lecture chez Mme Montagne.

naufragés... sourciers d'eau douce en la mer... pêcheurs d'anguilles, de capelans, de poulamons, d'esplans, d'esturgeons, de bar, de sardine, de hareng, de loups-marins égarés dans leurs fascines tendues en estacades... brancaniers et salériens comme ils disent braconniers et salariés en pensant peut-être à boucaniers et galériens !

Quel étrange trafic de mémoire font-ils, ces gens de toutes sortes et de toutes manières, entre les origines et le jour d'aujourd'hui, pour expliquer l'importance d'un poisson dans la mer qui porte leur nom.

D'après ce qui nous a été raconté par nos parents... que leurs parents leu-z-ont-conté... c'est les indiens qui ont trouvé la place de la pêche.

Sur cette île sans chemin ni chemine, abandonnée aux vents de neige comme femme sans peigne, j'ai rencontré dans chaque maison un homme chargé de rebrousser mémoire jusqu'au *temps des sauvages.*

Autour de mes pieds, la neige a fondu laissant une trace sur le *prélart* brillant. Je ne suis plus que ce regard aveugle de l'ouïe. Et il parle, il parle, Alexis le prophète, jusque tard dans la nuit, comme si l'avenir était un propos qu'on peut tenir à son âge.

C'était l'ambition de voir quelque chose de beau... l'ambition de prendre du marsouin. C'est le plus beau poisson qui peut se prendre. Pour toi, mon p'tit garçon — t'es jeune — ça reviendra ti, je le souhaiterais qu'elle se retendrait... Quand même que je serais parti de sus la terre... pour que les jeunes voient ce que les vieux ont inventé. Je le souhaiterais. Pis si t'as quelque chose à faire, tu travailleras, peut-être, pour la faire partir. Bon ! R'posons-nous...

Il est très tard. J'écoute sans entendre. *Les jeunes. Les vieux. Les indiens.* Depuis plus de trente ans la pêche n'a pas été tendue. Elle s'oublie. On dirait aussi que le courage diminue. La pêche n'est-elle pas un grand courage qu'on n'exerce plus. Et qui remplacera l'orgueil et la sagesse des vieux.

Les jeunes ! Mon p'tit garçon ! C'était moi aussi. Je l'ai compris plus tard en écoutant au magnétophone l'enregistrement de ce récit.

Et les vieux ! Qui sont-ils les vieux ? sinon ceux qui seront remplacés ! sinon ceux que les jeunes ont relevés en vertu de la race : n'est-ce pas là l'enjeu de vivre.

Les vieux, plus vieux que nous autres, les ceusses qui ont passé... (A.T.)

Ceux qui ont passé! ceux qui ont vécu! On pourrait longuement parler de leur culte des ancêtres qui est une opération de la mémoire. Et des âmes. Ils en parlent souvent des âmes. Et des indiens aussi dont ils descendent par le souci qu'ils ont gardé d'occuper tous les espaces... et la nature.

Même mon grand-père ! mon arrière-grand-père ! Moi je les dis plus intelligents que nous autres. Parce qu'ils avaient rien. Ils avaient pas de science comme aujourd'hui. Rien pour se diriger. Pis i s'dirigeaient quand même, rien que par de ce qu'i voyaient... seulement i surveillaient... i s'amusaient pas à jouer avec une machine ou à jouer aux cartes. I s'amusaient à regarder les choses de la nature... pour s'approfondir sur ce qui était ! Même i y a des vieux qui ont prétendu avoir vu — pis nous autres les jeunes on a pas vu ça — i voyaient l'accouplement du marsouin. Durant c'que nous autres on regarde pas ça ! Les vieux suivaient çà eux autres autrement que... je dirais même mieux que la grande science du jour. Ensuite ces vieux là ont eu les sauvages avant eux autres. (Alexis Tremblay, 80 ans.)

Alexis Tremblay. Quatre-vingts ans. Et il dit : *nous autres les jeunes...* J'ai un peu compris ce jour-là que la mémoire importe plus que le sang... et que l'esprit est plus héréditaire que la couleur des cheveux.

Faut ben penser que les pères viennent toujours avant les enfants. (A.T.)

Cet homme laissera un monument de paroles dans les mémoires de plus en plus futiles. Grâce au magnétophone j'imprimais cette lourde sagesse. Je lui cherchais un sens. Elle ne parlait qu'au passé. Le récit rend hommage au passé... au vécu. Et les récitants déchiffrent le livre de leur vie.

Pourtant, il y avait aussi le présent. Ces hommes ne sont pas que récit. Comment les atteindre. Quand j'arrive, ils s'arrêtent de vivre... pour parler. Je cherchais la parole qui fait avancer l'action.

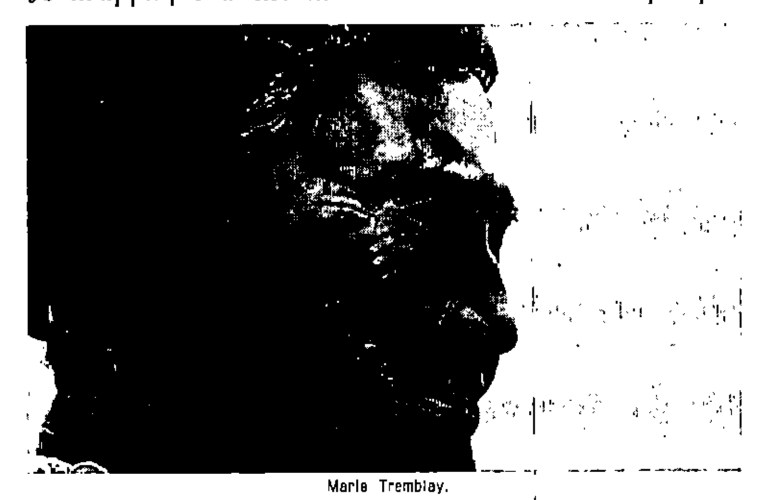
Que sait-on d'un homme qui pose des gestes. Un homme chasse, pêche, navigue. Les armes, les avirons, les agrès sont une forme de sa pensée. Mais ils n'expriment encore que ces différences qu'on dit pittoresque, et qui tant attirent les touristes.

La vie m'intéresse comme elle intéresse la fiction. Cependant ceux qui vivent, ne sont-ils pas, tous, de mauvais comédiens ? Alors ? Ils jouent faux, je l'admets volontiers. Mais se peut-il qu'ils ne vivent pas vrai ? Si je leur demande de jouer..! Et si je leur demandais de vivre ?.. Et comment vivre sans parler ? Une parole qui est acte. Voir profondément, n'est-ce pas entendre ?


Pierre Perrault et Marie Tremblay pendant le tournage du « Règne du Jour ».

Et puisque l'expression dépend de l'instrument, il y a désormais un avenir pour la parole depuis la découverte (récente) du magnétophone. Au début la mémoire a inventé le chant. Les cavernes ont inventé les murs. La marche a inventé les traces. Une piste fut le premier dessin. Une caverne, la première cathédrale. Puis le papier a permis l'écriture. L'imprimerie, le journal. La pellicule, l'image. Enfin le magnétophone ! Instrument secret qui laisse à entendre.

Il s'agit, bien sûr, de celui qu'on appelle paysan ou *demeuré*, de l'homme à l'état brut, mémorial, de l'homme poète-collectif, de l'homme tourmenté par princes et prélats, du pauvre qui est la matière première des richesses minières et autres, de cet énorme cheptel dont on extrait le travail comme une huile... et on jette aux orties le reste de l'animal.
Ls plus grands poètes ont écrit et écrivent encore leur poème sur la cire des mémoires.
Petit à petit le magnétophone m'a investi de ses puissances et enseigné ses usages. Il m'a apprivoisé. En vérité on ne comprend le phénomène qu'au moment où on relit la bande sonore. La parole soudain se condense. Elle est comme éclairée de l'intérieur. Il n'y a plus ni la chambre, ni le visage, ni les gestes. Mais il reste tellement de choses qu'on entend mieux et qui ne se voyaient pas. L'intonation. La sonorité. La conviction. Certaines phrases s'imposent, se laissent mémoriser. Elles dominent. Et cette étrange sensation de pouvoir réentendre sans avoir à faire répéter. Et aussi la possibilité d'isoler, de rapprocher, de comparer. J'ai parfois la sensation d'entendre pour la première fois. J'ai parfois l'illusion d'entendre mieux du fait de ne pas voir.
En vérité je leur laisse la parole. Je me tiens à cent lieues de l'interview et de ces questions qui font les réponses. Je m'applique à chercher dans un homme les quelques



Marie Tremblay.

récits qui importent. Et j'exige en quelque sorte qu'il me transporte jusqu'à ces sommets de lui-même. Je cherche à l'inspirer... comme le poète. Le désir d'entendre précède celui de parler : c'est pourquoi les chants sont d'amour. C'était déjà beaucoup, il me semblait, cette puissance de plonger dans l'inspiration des autres... et naviguer les grands exploits et les grandes pensées de quelques hommes qui ne soupçonnent pas leur grandeur.
C'est le hasard qui m'a enseigné que deux personnes qui se partagent la même question ne rendent pas deux réponses, du moins pas nécessairement... mais parfois la merveille d'un dialogue, amorce du drame. Etait-ce déjà la *parole vécue.* Peut-être ! Du moins au premier degré. Le dialogue entraîne l'homme au-delà de l'énoncé, l'engage, le bouscule. Il est contredit. Il veut convaincre. Bientôt l'interviewer se sent devenir interlocuteur. La parole est une passion. Elle n'est pas encore un acte, dans le sens dramatique du mot. Mais presque une scène. Une scène quelconque d'un premier acte.
Je ne recherchais, il faut bien le dire, que ce qu'il y a de précieux. Il est impossible qu'un homme n'ait rien à dire. Cela n'existe pas. Tout dépend de la question qu'on lui pose, du terrain qu'on lui impose. Et si vous découvrez le terrain favorable, vous obtenez sa parole. Car la parole ne contient pas tout. Elle est l'indice d'un monde intérieur. Elle a besoin de balises. D'un sujet familier. D'une émotion. D'une inspiration. D'une assise dans la vie vécue. Surtout chez ceux qui ne professent pas la parole. Qui, pour ainsi dire, ignorent qu'ils parlent. Si un homme s'exprime mal, c'est qu'il est mal situé. Mais s'il s'exprime



Bernard Gosselin, Mme Montagne et Alexis.

bien, il a donné une bonne description de lui-même. Telle est ma conscience : j'évite de placer un homme dans une situation qui le désavantage, qui l'infériorise, et je m'efforce de connaître suffisamment les gens pour savoir ce que je peux demander? comment? et à qui? Donc je pouvais obtenir un dialogue, instrument du théâtre et du cinéma. J'aime le théâtre. Donner la parole à des personnages. C'est une expérience passionnante. Il est vrai qu'un personnage échappe à son auteur. Qu'il prend vie. Et s'il était vivant ? La question est séduisante. Et puisque la parole existe. Pourquoi ne pas la prendre à la source. On pouvait obtenir du dialogue. Pourvu qu'on le tire de la substance même des personnages (même problème au théâtre : un personnage refuse une réplique) et dans la mesure où ils sont susceptibles de se dresser les uns contre les autres. Autrement dit, il faut une levure. Un drame, comme au théâtre.
J'ai songé au marsouin, parce que je savais la place qu'il tient dans leurs récits : première leçon du magnétophone. Et il faut bien comprendre ici que le marsouin n'est pas le héros du film pour flatter le public friand d'histoires un peu fabuleuses, mais parce que les gens de l'île aux Coudres l'ont choisi : c'est le ferment qui soulève l'action, parce qu'il est d'abord contenu dans les hommes.
Je n'eus, dès lors, qu'à suivre les événements, à obéir à la réalité, à regarder vivre l'homme à la poursuite de son exploit. Il s'agit d'être là où quelque chose se passe... au moment où elle se passe. Question de flair ? De chance ? Peut-être. Mais aussi parce que cette action est devenue notre passion. Les pêcheurs de marsouins m'ont invité à courir avec eux les risques de l'entreprise. J'ai payé ma cotisation, j'ai désiré le marsouin avec eux. Nous n'avons eu qu'une seule prise cette année-là. Et nous étions au rendez-vous. Avons-nous fait un film ? Avons-nous tout simplement réussi une belle capture ? Il est aujourd'hui impossible de séparer, dans mon esprit, les deux entreprises.
Je crois pouvoir affirmer que *Pour la suite du monde* résulte, quant à la nature de son contenu, de ce que m'a enseigné le magnétophone. Par ailleurs, la caméra nous a obligés à situer dans le présent, le récit, à vivre plutôt que raconter et dès lors je suis fasciné par ce métier qui consiste à prendre un marsouin plus neige que blanc pour faire un film. — Pierre PERRAULT.



DAVID HEMMINGS DANS « BLOW UP » DE MICHELANGELO ANTONIONI.

Cannes 67





1
Jacques Rouffio : L'Horizon

Cahiers A quoi avez-vous consacré les années qui précèdent la réalisation de « L'Horizon » ?

Jacques Rouffio Auparavant j'écrivais, mais je me suis très vite consacré à des activités assez traditionnelles de technicien. J'ai participé à des films de valeur variable en tant qu'assistant ou conseiller technique car c'était une manière de gagner de l'argent rapidement et j'en avais besoin. Tout en refusant de tourner les sujets quelconques que l'on me proposait, je me suis attaché à celui de « L'Horizon » et, par entêtement plus que par raison, j'ai poursuivi cette idée-là sans en démordre.

Cahiers A quel moment exactement avez-vous eu ce projet ?

Rouffio J'ai lu « Les Honneurs de la guerre » de Georges Conchon tout à fait à la fin de la guerre d'Algérie, vers 61. C'est d'ailleurs en raison du rapport entre ce qu'il avait écrit et les événements politiques du moment que j'ai commencé à entrevoir la possibilité de tourner un sujet de ce genre. Mais c'était aussi un sujet beaucoup trop brûlant pour qu'il y eût alors la moindre chance de mener à bien une telle entreprise. J'y ai cependant cru. Et j'ai dû bien vite abandonner. Je n'ai pu reprendre le sujet assez sérieusement que l'année dernière en compagnie de Francis Girod. J'avais écrit avec lui entre temps le scénario d'un autre film et c'est en essayant de mettre sur pieds cette autre affaire que, nous servant de « L'Horizon » comme faire-valoir, quelqu'un s'y intéressa, ce qui nous décida à reprendre les choses en main.

Cahiers Qu'est-ce qui vous a vraiment décidé à porter à l'écran le roman de Conchon ?

Rouffio L'expérience que, par l'entremise de certaines personnes de mes amis, j'ai eue des événements contemporains auxquels je faisais allusion à l'instant. Il y avait une impossibilité pour certains garçons de prendre une décision ferme en face du problème qui était de partir ou non en Algérie. Je songe surtout aux rappelés vers les années 55 qui, sur le plan affectif, conjugal, avaient une vie stable. Or, les personnes les plus dynamiques pour empêcher un départ — et d'ailleurs, pas pour des raisons politiques mais bien pour des raisons égoïstes — c'étaient les femmes de ces garçons. Les hommes ont souvent trop tendance à chercher des raisons pour justifier un acte alors que les femmes ont une espèce d'intuition beaucoup plus directe qui fait qu'elles savent d'instinct ce qu'il faut absolument refuser de faire. J'ai trouvé exactement cela chez Conchon dans le personnage qu'interprète à l'écran Macha Méril. Cette femme intuitive, véritablement collée à l'événement, aperçoit tout de suite la solution du refus tandis que l'homme, pour des tas de raisons — fatigue, morale, éducation, etc. — se perd dans des besoins d'explication pour en fait refuser de prendre une décision et ce, pas du tout par lâcheté ni par peur, mais parce qu'il a l'esprit beaucoup plus embrouillé qu'elle, parce que l'esprit de synthèse lui fait complètement défaut. Et ça, Perrin l'a admirablement rendu. Il est fatigué, très fatigué, et se retrouve dans une atmosphère cotonneuse qui est celle de son adolescence inachevée

(puisqu'il a fait son service militaire vers 1913). C'est encore un adolescent, mais un adolescent sur lequel la vie a déjà déposé énormément de sédiments, comme s'il avait vécu dix ou quinze ans de plus. Or pour la première fois il se repose. Il a envie de dormir et pas du tout de se poser des questions. Elle, est toute fraiche, veuve depuis trois ans. Or, ce que le conformisme du moment considère comme une chose grave — perdre un mari à la guerre —, susceptible de bouleverser une vie, elle le prend comme ce que cela représente véritablement pour elle : une libération. En effet, elle n'aimait pas ce mari qu'elle avait épousé sur un coup de tête, grâce à un enthousiasme s'attachant à des choses aussi superficielles et extérieures que l'uniforme. Pour elle donc, tout va bien et elle se pose en cela comme le refus incarné du conformisme ambiant. Veuve à vingt ans, elle se devait d'être une femme contrite et finie, elle ne l'est pas du tout. Elle aime la vie et elle est ravie car totalement libérée.

Cahiers Ce qu'il y a de fort dans le personnage incarné par Perrin c'est, à mon avis, l'indétermination de ses motivations. Or il y a une réplique du film où il semble justifier sa conduite en en faisant une affaire de volontés : « c'était ta volonté en face de la mienne ». Est-ce que cela ne vous parait pas réduire la portée du propos tout en introduisant un nouveau thème ?

Rouffio Avez-vous cru en entendant cela que c'était une vraie raison de repartir ou un prétexte ? Est-il sincère ou non ? Je vous pose la question car maintenant que cela a été joué et filmé, franchement je me la pose également.

Cahiers J'espère que ce n'est qu'un prétexte. En vérité, je le pense. Mais il m'a semblé que, telle qu'elle venait dans le film, cette réplique prenait une importance qui n'était peut-être pas souhaitable.

Rouffio Je pense que c'est pour lui la manière la plus schématique de lui dire à elle que tout ce qui est quotidien, physique, musculaire dirais-je même, n'a plus d'importance. Je m'explique. Il s'est produit une sorte d'inversion du phénomène comme lorsque, au-delà d'une certaine dose, un médicament a des effets contraires à ceux qu'il devait avoir. Elle a passé son temps à l'inciter à déserter et il finit par repartir. Ce qu'il essaye donc de lui faire comprendre c'est qu'elle a raison mais qu'il a fait siens ses propres raisonnements à elle et que dès lors la question n'est plus de repartir ou non mais de ne pas laisser l'esprit être attaqué par l'atmosphère ambiante de bourrage de crâne et d'imbécillité. C'est là quelque chose dont elle ne se rendait pas bien compte, plus sensible à l'acte qu'à la pensée. Il est plus facile, plus paresseux pour lui de lui dire « c'était ma volonté en face de la tienne » que de prendre la peine de lui expliquer que repartir ou non n'a plus d'importance, que ce qui compte c'est d'être lucide et d'échapper à l'intoxication générale, de refuser de s'y prêter. Lui dire cela, à ce moment-là, serait en outre extrêmement difficile et d'une cruauté assez atroce. Il préfère donc lui donner des raisons plus ou moins erronées.

Cahiers Si les rapports entre les deux personnages principaux existent si fortement à l'écran c'est pour beaucoup grâce aux solutions que vous avez données à des problèmes concernant l'emploi du temps. Est-ce un bonheur plutôt fortuit ou l'un de vos soucis majeurs ?

Rouffio Voyez-vous, je suis très content car vous êtes le premier — je ne sais si les autres personnes ne l'ont pas senti du tout ou l'ont passé sous silence — à me parler de cela ; or, s'il y a une chose que je voulais exprimer à travers tous les autres éléments du film, c'était bien un certain sentiment du temps : celui de l'accomplissement d'un lent travail de destruction. Comment cela s'est-il fait ? Je n'en sais trop rien. Je pense qu'il s'agit d'une « lancée » sensible de chaque instant, du début du film à la fin, servie par quelques rencontres fortuites dont celle de Coutard qui a admirablement compris ce que je voulais ou, plutôt, qui est allé bien au-delà de toutes les explications que j'aurais pu lui donner. Mais là-dessus, de toute façon, il est difficile d'en dire long car c'est une affaire de sensibilité personnelle et de rencontres — souvent incontrôlables — avec des gens qui ont apporté leur propre sensibilité. Il faudrait citer ici également le nom de Gainsbourg. J'ai renoncé à lui expliquer ce que je voulais, pensant qu'en voyant le film terminé cela lui sauterait aux yeux.



Ci-dessus : Jacques Rouffio (à droite) dirigeant Jean-Louis Bory. Ci-contre : Jacques Perrin.

Cahiers Deux éléments prépondérants dans la réussite du film me paraissent être le choix de cette époque trop peu montrée au cinéma et le type de la reconstitution qui en est faite. J'aimerais que vous commentiez ces choix.

Rouffio Il y a sur l'époque « Le Diable au corps », bien sûr et le film de guerre de l'époque : « Les Sentiers de la gloire », où l'effort de schématisation de Kubrick pour montrer le front est remarquable. Tout est montré, tout est vu même si les détails peuvent paraitre absurdes ou faux. Je me suis également efforcé de simplifier au maximum en raison du modernisme de l'histoire et plus prosaïquement en raison du peu de moyens dont je disposais. Le côté « papier peint » et folklore m'ennuie profondément. Ayant trainé mes guêtres sur bien des plateaux, je sais trop à quel point on peut se laisser entrainer dans le souci de la reconstitution pour elle-même. Car les détails, il y a toujours des gens qui sont là pour vous les rappeler jusqu'à vous faire perdre de vue ce qui compte véritablement pour vous, ce qui est la chose principale. Comme, d'une part, nous n'avions pas beaucoup d'argent et que, d'autre part, il me semblait que la chair même du scénario devait suffire et que même si elle me faisait oublier l'époque, le film en bénéficierait, ce fut merveilleux car on ne s'est occupé d'aucun détail extérieur et, à part les costumes que nous nous sommes efforcés de simplifier le plus possible, il n'y a aucun détail d'époque.

Cahiers L'avant-dernière scène qui se réduit à un plan de Perrin bousculé au milieu de la foule des soldats qui protestent est belle et amplement suffisante. Or elle a sûrement pris cet aspect malgré vous, par mesure d'économie. Faut-il donc conclure que le manque d'argent vous a servi ?

Rouffio C'est bien possible. J'ai sans doute fait mieux parfois que si j'avais eu de l'argent. Si la scène que vous citez a été réalisée ainsi c'est en tout cas vraiment par absence d'argent. Nous nous sommes cependant efforcés constamment de bluffer. Il fallait que la misère ne se sente pas, et si nous y sommes arrivés, c'est vraiment grâce à Coutard. Mais cela m'a obligé à un tel dépouillement que je crois tout de même être allé un peu trop loin. Comme nous tournions dans l'ordre chronologique, les scènes tournées en dernier ont été les plus épurées, d'autant plus que nous nous étions habitués à comprendre les choses vraiment à demi-mots. Nous avions pris le parti dès le départ de ne jamais regretter l'inexactitude d'un détail.

Cahiers Quels sont maintenant vos projets ?

Rouffio Celui dont je vous ai parlé tout à l'heure : « Les Coustarasses », une comédie 1907 que j'aimerais réaliser cette année avec Montand et Hossein. J'aimerais également faire un film d'après un autre roman, mais il m'est difficile de vous en parler déjà, c'est un projet à beaucoup plus longue échéance.

Cahiers Encore une adaptation de roman. Cela ne vous pose aucun problème ?

Rouffio Non ça ne me gêne pas. Ce ne peut être qu'un prétexte. On assimile ce point de départ et on continue à sa façon, en mettant nécessairement beaucoup de soi-même.(Propos recueillis au magnétophone par Jacques Bontemps.)



Dusan Makavejev : Une affaire de cœur

Cahiers Dans votre second film, « Une affaire de cœur », êtes-vous encore parti de faits divers ?

Dusan Makavejev J'ai trouvé dans la presse le récit d'un accident. En essayant de repêcher le corps d'une dame qui s'était noyée dans le Puits Romain, on découvrit celui d'un garçon qui était là depuis trois mois et dont personne ne savait rien. J'ai inversé l'histoire et commencé avec la visite du puits par les écoliers. Un garçon tombe à l'eau, on cherche à le repêcher, mais on trouve un corps de femme. Qui est-elle ? Mon idée est que, dans la vie, quand on croit arriver au fond des choses, on découvre souvent un second fond qui double le premier. Sous une vérité, on en découvre une autre.

Cahiers Comme les différents niveaux de « L'Homme n'est pas un oiseau » ?

Makavejev Oui, mais ici, au lieu de trouver différents niveaux à partir de gens différents, j'ai essayé de les trouver chez les mêmes gens, à l'intérieur d'une seule histoire.

Cahiers Mais il y a aussi deux catégories de gens dans ce film : ceux qui font les théories et ceux qui les vivent.

Makavejev Et aussi le présent et le futur, mais toutes ces choses ont un lien avec l'histoire de cet homme et de cette femme. Ainsi, je voulais montrer que quand les professeurs parlent des gens, ils ont des vues complètement abstraites. Ils sont loin de la vie pratique des gens normaux. Non pour des raisons d'aliénation ou des choses comme ça, simplement parce qu'ils ont un mode de pensée qui leur est étranger. Quand certaines personnes ont des idées sur la vie, elles ont en général beaucoup de difficultés à comprendre comment ces idées doivent être reliées à la vie des gens normaux. Le résultat est qu'ils essayent de les appliquer sans souci de ce qu'est réellement cette vie.

Il nous arrive aussi souvent de parler des gens comme s'il s'agissait d'entités abstraites. « Cet homme est membre d'un parti ». Ah bon ! très bien, mais voilà que nous en arrivons à penser qu'un homme de parti relève d'une espèce particulière qui n'aurait rien à voir avec le commun des mortels. C'est comme les femmes de ménage, dans la presse. Il y a des annonces qui dressent le portrait de la femme de ménage idéale qu'on souhaiterait embaucher. Seulement ça n'a rien à voir avec la femme de ménage réelle, telle qu'elle se présentera. En somme : nous ne devons pas avoir d'idées préconçues. Il y a trop de différence entre les théories sur la vie et la vie elle-même. Tout est important. C'est pourquoi nous devons toujours relier entre eux les différents niveaux d'importance. Détruire la hiérarchie des faits, la hiérarchie des valeurs. Et ne jamais oublier qu'une idée trop précise, ou une idéologie, nous rendent aveugle à toute hiérarchie qui ne répond pas à la leur.

Il ne faut jamais oublier que toutes les réalités communiquent, et maintenant plus que jamais. C'est une chose qui me frappe toujours et que j'ai du mal à réaliser : cet homme, et cette femme, le premier soir, à la maison, regardent à la télévision quelque chose qui est arrivé il y a trente ans, mais qui est aussi en train d'arriver en ce moment même, à Pékin par exemple. Affectivement parlant, je ne peux pas arriver à comprendre comment il se peut que nous soyons assis là, tranquilles, en train de regarder des gens qui détruisent quelque chose ou tuent quelqu'un, placés face à cet événement comme nous sommes face à une photo sur le mur ou un cendrier sur la table.

Cahiers A propos justement de l'épisode qu'on voit à la télévision : nous assistons à la destruction de monuments chrétiens par les communistes. Or vous avez évoqué au début du film les cultes phalliques de l'Antiquité et leurs monuments — qui furent anéantis par les chrétiens. Avez-vous pensé en faisant votre film à cet étrange retour des choses ?...

Makavejev Oui, sans avoir jamais voulu établir, bien sûr, un symbolisme. Je pense simplement qu'il y a en quelque sorte une chaine de destructions. Nous détruisons certaines choses, mais d'autres étaient venus, et d'autres viendront pour détruire certaines autres choses. On passe d'une direction à une autre. Je fais la même chose au montage : je montre une chose, puis je coupe sur quelque chose d'autre. Vous marchez dans la rue et brusquement un événement ou une idée vous font prendre une direction non prévue. J'ai toujours senti que cette simultanéité de directions et de contre-directions vit en nous, et j'ai toujours eu envie de la montrer. Nous sommes tous d'étranges combinaisons de très différentes directions. Ainsi avons-nous toujours des difficultés à trouver quel est notre moi réel. Je ne suis même pas sûr que nous puissions avec certitude mettre le doigt sur certaines réalités, du genre : ça c'est mon cœur, ça c'est mon œil... Donc il nous faut absolument comprendre que nous sommes un mélange de niveaux très différents. Si nous y arrivons, nous pouvons retrouver notre intégrité. Mais si nous continuons de vivre divisés, particularisés, en étant ci et pas ça ou ça et pas ci... jamais nous ne la retrouverons.

Mais quand nous montrons les choses, attention au symbolisme. Toutes les choses ont des valeurs ou des connotations symboliques — au moins toutes les choses très expressives, mais il n'y faut surtout pas penser. Contentons-nous de bien suivre le fil de notre discours, et toutes les dimensions souhaitables, symboliques ou non, viendront s'y intégrer. Le symbolisme en tant que tel, il faut laisser ça aux gens qui analysent.

Il suffit de suivre le fil du discours et celui de la réalité. Mais un discours



Ci-dessus : Slobodan Aligrudic et Eva Ras
Ci-contre : Ruzica Sokic, Eva Ras et Miodrag Andric.

basé sur une vraie compréhension de cette réalité. Je pense à ce que vous disiez dans votre article sur « l'Homme n'est pas un oiseau » : « Il faut respecter la nature des choses et la nature humaine, on risque le pire à vouloir tout transformer à tout prix ». Cela répond à ce que je veux dire : il faut d'abord comprendre la nature humaine et ne pas chercher à nous évader de notre peau ou de notre esprit. Je suis pour le changement progressif (donc progressiste) du monde, mais les gens qui veulent changer le monde doivent avoir une profonde connaissance de l'homme — et ensuite une certaine dose de modestie. Autrement, vous allez vers des conséquences terribles. Un peu d'humour, bien sûr, n'est pas non plus à dédaigner.

Ruzica Sokic et Eva Ras.



Mais de quel changement étions-nous partis ? Ah oui : les églises, les destructions. Mais il y a aussi une autre chose à voir, dans ce film de Dziga Vertov : une fois que les gens ont abattu les croix et autres signes de la religion, que font-ils ? Ils apportent de nouveaux signes pour remplacer les anciens. Des Etoiles Rouges et des Portraits de Lénine. Il y avait même une chose extraordinaire dans ce film, que je n'ai pas utilisée : on voyait des gens apporter de grandes reproductions de deux mètres de haut du « Capital » de Marx, qui venait là comme une nouvelle Bible. Ensuite, on les voyait ériger un gigantesque monument représentant un mineur avec une sorte de chandelier... et voilà : on détruit, on remplace. Mais comprennent-ils exactement ce cycle ? Aucune importance. Aucune importance pour moi non plus : je ne veux pas philosopher. Je veux montrer et comparer. Et qu'ai-je montré, dans ces destructions ? La violence ? Oui, mais aussi la joie. Ils sourient, ils crient, ils rient, ces gens, ils détruisent dans le bonheur, car ils se débarrassent de toutes ces choses dont ils pensaient qu'elles étaient contre eux. Alors on explose, mais dans la joie.

C'est comme cette femme dans « l'Homme n'est pas un oiseau », l'épouse de Barbulovic. C'est en regardant le numéro de l'hypnotiseur qu'elle comprend soudain qu'il y a une autre forme d'hypnose dont elle doit se débarrasser. Là, je veux montrer que parfois des choses mauvaises en elles-mêmes peuvent aider les gens. Un pseudo-hypnotiseur peut aider quelqu'un à comprendre sa vie, tandis que quelqu'un d'autre, en détruisant une église, retrouvera sa dignité humaine.

En même temps, il y a dans cet épisode jonction entre la vie intime et la vie collective — cette jonction qui se matérialise dans le monde actuel sous une forme particulière : la télévision au foyer. Mais toutes les formes de cette imbrication m'intéressent. J'aime insérer les moments intimes dans quelque chose de collectif : mouvements de masse, politique, actualités diverses. C'est d'ailleurs une chose dont je sens le besoin, plus que je ne la pense. Un exemple : quand ils sont ensemble dans la nouvelle maison. Au début je ne savais pas qu'il y aurait dans cette scène des chants révolutionnaires. J'ai commencé par essayer un certain nombre de sons, et quand j'ai trouvé ces chants que j'avais entendus quatre ans auparavant lors d'un Premier Mai, j'ai senti que quelque chose se passait. J'avais trouvé la couleur exacte. Il fallait ça : ces chants qui disent : marchons vers le communisme.

Cahiers Ce sont des chants allemands...

Makavejev Oui. Mais de l'Allemagne de l'Est. Un chant qui vient de la pièce satirique de Maïakowski « Douche froide » ou « Les Bains », sur une musique de Hans Eisler. La fin de ce morceau est faite sur la « Time machine ». Non

une machine à remonter le temps, mais une machine à avancer dans le temps. Une machine qui doit amener les gens dans le futur : dans le communisme. « Vorwärts die Zeit !... »
Une autre raison qui m'a fait choisir ce chant, c'est la langue : l'allemand. Car il est très difficile pour nous de réaliser qu'on peut entendre en allemand des chants communistes. La preuve : toutes les personnes qui entendent cet air croient qu'il s'agit de chants nazis (et ce, bien qu'on y trouve quelques mesures de l'hymne soviétique). Car nous ne pouvons qu'associer ce chant avec ceux du temps de guerre que nous entendions dans notre enfance quand les soldats allemands défilaient en lançant leurs chants optimistes. J'ai voulu jouer de cette association, car je trouvais cette complexité très heureuse et extrêmement stimulante. Et cela me permettait de montrer qu'une chose dont nous pensons qu'elle est ceci peut aussi bien être cela. Ainsi le communisme : nous pouvons penser que c'est une grande chose qui nous attend dans le futur, mais, en même temps, que ce mouvement détruit l'individu et détruit, peut-être, qui sait ?... quelque chose d'autre.

Cahiers Et vos acteurs ?

Makavejev Je trouve que mes deux experts en sexologie et en criminologie jouent très bien. L'ennui, ce fut d'obtenir du professeur qu'il soit naturel. Il avait tendance à être un peu trop professeur. Le héros principal et le télégraphiste, eux, sont des acteurs professionnels, mais ils jouaient pour la première fois au cinéma. La fille aussi est actrice (c'était la femme de Barbulovic dans « L'Homme n'est pas un oiseau »). Comme elle a un accent hongrois, j'en ai fait dans le film une Hongroise. Pour obliger les professionnels à être naturels, il faut leur donner quelque chose à faire. Ainsi, quand la fille fait des strudel, elle a dû réellement s'y mettre. Nous avons mangé ceux qui restaient. Il faut leur donner un travail à faire, à ces gens, car à ce moment-là il leur est impossible de jouer. Il ne nous reste plus qu'à les filmer avec une caméra purement documentaire. Cela veut dire aussi : ne jamais leur laisser savoir sous quel angle ils sont vus, avec quel objectif, et ne jamais les avertir des mouvements. Si on réussit à les avoir au moment où ils pensent que la prise est terminée, ça peut aussi donner de très bons résultats. En somme : il faut toujours aller plus loin que ce qu'ils pensent. Comme ça, on obtient plus de choses qu'ils ne croient. Cela dit, les professionnels peuvent avoir une certaine sensibilité qui peut vous être d'un grand secours. S'ils ressentent bien ce que vous voulez, ils peuvent littéralement devenir votre assistant, même pour vous aider à organiser les personnages. C'est ce qui s'est passé dans la séquence des rats où mon acteur m'a bien aidé.
De plus, j'aime bien avoir dans mes films des parties purement documentaires, que je fourre dans les endroits vides de mon script. Ainsi, la séquence des plombiers installant la douche m'a particulièrement passionné.


Dusan Makavejev (à la droite du cameraman) pendant le tournage de « Une affaire de cœur ».

Cahiers Ne craignez-vous pas qu'avec vos façons cavalières de procéder on ne vous fasse le reproche de mépriser vos personnages ?

Makavejev Il m'arrive de montrer dans mes films ce genre de personnages dont il peut arriver que nous souriions. Mais je suis bien certain de la très grande sympathie avec laquelle je les regarde. Je pense qu'il y a quelque chose de très pathétique chez ces gens qui n'arrivent pas à suivre le train du monde, à s'adapter, à avoir les manières ou le langage qu'il faudrait. Je trouve chez eux une très vaste gamme de façons de voir, de penser et de s'exprimer, et une très grande richesse, y compris dans leur vraie ou fausse maladresse. Ce couple qui va faire l'amour pendant le travail de nuit, je trouve ça merveilleux. C'était il y a cinq ou six ans, quand je préparais mon premier film. Je devais envoyer un télégramme, il était minuit. Je sonne à la Poste. Au bout d'une demi-heure, une fille m'ouvre, un peu embarrassée. Je monte envoyer le télégramme, et je trouve là un jeune postier, qui traînassait d'un air pseudo décontracté. De toute évidence, quelque chose était arrivé, et je me suis dit que ça devait être un moment fantastique, si l'on songeait que la fille étant là, à son travail de téléphoniste, le garçon était venu et avait utilisé l'incapacité où était la fille de s'en aller pour parvenir à ses fins. D'où la scène que j'ai mise dans « Une affaire de cœur ».
Est-ce moral ? Est-ce immoral ? Il y a un nombre fantastique de choses que nous devons faire : travailler, être corrects, dire bonjour, écrire aux gens qu'on déteste, etc. Cela fait beaucoup de choses. Beaucoup trop. Il y a des moments où il faut briser et dépasser cela si on veut maintenir ou rattraper son équilibre humain. C'est exactement ce qu'ont fait le postier et sa postière : ils ont dépassé cette pression du travail obligatoire qui est une sorte d'esclavage. Ils ont prouvé dans leur acte la résistance de l'esprit de liberté.

Cahiers Comment les gens ont-ils reçu vos films ?

Makavejev Le deuxième n'a pas encore été montré. Lors du premier, et juste après la première projection, des gens voulaient organiser une protestation pour qu'on ne montre pas le film aux enfants, vu l'immoralité de la jeune coiffeuse. Comme celle-ci est jouée par Milena Dravic, qui est en général au cinéma une brave et pure fille de paysans, j'ai eu aussi contre moi tous ceux pour qui j'avais détruit le touchant portrait de l'innocente Milena. A part cela, les gens se sont bien amusés. Quand je dis : les gens, je veux parler des gens très primitifs ou très évolués. Les premiers voyaient dans le film quelque chose de drôle, les seconds aussi, mais avec en plus quelque chose de philosophique. Mais les petits bourgeois, les petits intellectuels, les moralisants, les gens à stéréotypes sur la vie et sur l'art, ceux-là étaient absolument furieux. D'autres ont été désorientés parce que le film n'avait pas de happy end — en fait, pas de « end » du tout. Il s'agit d'un certain public, nullement bête, mais qui n'est pas préparé à voir des films qui le laissent sans réponse du tout. Je pense que pour ce type de public, il y a justement dans mon film une réponse, une explication. Il y en a même plusieurs, qu'on peut voir à travers la dératisation, la sexologie ou la criminologie. Pourtant, un directeur de salle m'a dit : ce film n'est pas commercial. J'ai dit : « Pourquoi ? Il est très gentil et très scientifique. » De fait, je pense que les gens l'accepteront, car les discours de mes deux experts pourront toujours fournir des portes pour le traverser.
Dans tous les pays, les cinéastes font maintenant des films sans réponse, et parfois même des films sans questions. Devant ces films, les gens sont malheureux et fâchés. Je pense que pour ces gens il faut établir des sortes de pseudo-réponses, de façon qu'à la sortie ils ne soient pas trop malheureux. Ce n'est pas tricherie ni malhonnêteté : ils sont prêts à voir nos films, alors construisons-leur quelques marches, et donnons-leur un peu la main. Comme on fait aux enfants.

Cahiers Je suppose que, comme les


Eva Ras et Slobodan Aligrudic dans « Une affaire de cœur ».

techniques de dératisation et d'installation de douches, celle de l'autopsie relève de votre passion pour le documentaire ?

Makavejev De toute façon, je ne peux me passer d'évoquer, de façon documentaire, des processus techniques. Cela fait partie de notre vie, et peut-être aussi voulais-je montrer qu'il y a quelque similarité entre ce que nous faisons et ce qu'on fait de nous, entre ce que nous subissons et ce que nous provoquons. D'où vient chez moi cet intérêt ? Peut-être de ce que j'aime regarder dans les journaux la publicité, les annonces et les faire-part ; peut-être de ce que j'aimais, étant enfant, les comics, histoires en images qui ont la même continuité discontinue que mes films. Quand je plaque mes épisodes les uns à côté des autres, quand j'insère dans un même processus deux choses qui ressortissent à des réalités différentes, c'est vraiment quelque chose de très profond en moi qui s'exprime là. J'aimais aussi le dessin caricatural, et les fresques des vieilles églises médiévales. Toujours cette même façon de raconter des histoires à l'aide de fragments empruntés au début, au milieu et à la fin de l'événement. Avec sept images, toute l'histoire vous était dite. Il y a là un procédé très plaisant et très économique. J'aime voir les choses ainsi.

Cahiers Vous vous montrez très sensible dans vos films à l'opposition culture populaire-culture classique...

Makavejev Dans les spectacles populaires, tels que je les ai montrés dans « L'Homme n'est pas un oiseau », je trouve plus de significations, affectives et intellectuelles, que dans les formes d'art classiques : musées, concerts, théâtre, lieux magnifiquement vides et où les gens se sentent un peu perdus dans le très sec rituel bourgeois de la consommation de la culture. Des spectacles comme ceux du cirque ou de l'hypnotiseur ont plus de richesse et je pense que je l'ai montré. Outre la signification immédiate du spectacle, il y a la très vive participation de tous les spectateurs, affective et intellectuelle. Car tout le monde, consciemment ou non, saisit la fonction, disons symbolique, de ces spectacles (où l'on envoie des gens, où l'on jette des couteaux ou avale des serpents). Tout le monde saisit les catégories qui s'expriment derrière cela : plaisir - déplaisir, sécurité - danger, liberté - esclavage, et, bien sûr, la vie et la mort. Dans mon second film, peut-être ne suis-je pas aussi riche d'évocations de ce genre, car j'ai travaillé davantage avec des morceaux de la pop'culture, d'un type plus urbain : disques, TV, radio... mais c'est que je n'ai pas trouvé, dans la ville, des gens qui aient ce type d'authenticité qu'on trouve dans les campagnes ou les coins reculés.

Cahiers Il est curieux que dans les films de Schorm on retrouve certains éléments qu'on voit aussi chez vous. Il y a un prestidigitateur dans son premier film et un cirque dans le second... pour me borner à cela. Au-delà, il y a certains éléments qu'on retrouve constamment dans les films des pays de l'Est : l'importance donnée au rôle du journaliste, par exemple.

Makavejev Il se trouve, oui, que certaines choses font leur apparition en même temps dans certains domaines, et en certains pays. Mais je pense que ce serait à vous de faire, si ça vous amuse, un petit bilan de ce phénomène, dans les pays de l'Est ou ailleurs, et d'y trouver, s'il se peut, une explication. Pour moi, je me borne à tirer mon parti de ce qui me tombe sous les yeux. Mes deux experts, par exemple, parlent comme des gens qui ont une rubrique dans un hebdomadaire des boulevards. De fait, mon sexologue remplit chaque semaine une grande rubrique dans une revue, où il parle de la différence entre les hommes et les femmes, et autres choses concernant la sexualité. Le criminologue, lui, donne beaucoup d'interviews sur les problèmes que pose la vie contemporaine, notamment pour ceux qui ont affaire aux meurtriers. Ces deux personnes étant déjà très familiarisées avec les moyens modernes de communication, j'ai pensé que leur accession au cinéma serait le prolongement naturel de leur carrière. C'est ainsi qu'ils se sont trouvés être le prolongement naturel de mon film. De toute façon, mes films expriment toujours avec naturel ce qu'on rencontre très naturellement dans la vie. (Propos recueillis au magnétophone et traduits de l'anglais par Michel Delahaye.)

3

Aleksandar Petrovic : J'ai même rencontré des tziganes heureux

Cahiers Quelles sont les raisons qui vous ont amené à parler des tziganes ?

Aleksandar Petrovic Je répondrai par une blague que l'on raconte chez nous. Un délégué américain visite les pays de l'Est. On l'emmène dans une gare que l'on veut lui faire visiter en raison de son modernisme. « C'est la plus grande gare du monde, lui dit-on, il y arrive un train toutes les minutes. » Or il passe une demi-heure dans cette gare et ne voit aucun train. Il s'en étonne et demande : « Mais où sont donc les trains ? » Et son hôte lui répond par une autre question : « Et qu'est-ce que vous faites avec les nègres ? » Eh bien, les gitans, voyez-vous, ce sont les nègres européens. C'est déjà une raison.
Ensuite, on trouve chez les tziganes, à un point paroxystique, quelque chose que nous connaissons tous : la quête de la liberté. Socialement, humainement, de tous les points de vue, c'est psychologiquement un trait qui les caractérise et cela m'a beaucoup attiré.

Cahiers Et cependant vous semblez répugner à faire de la « critique sociale »...

Petrovic Elle ne fait effectivement pas partie de mes intentions premières. Je ne suis pas juge et je n'ai pas à résoudre des difficultés que je me contente de décrire. Je montre ce qui est, un morceau de vie, voilà tout. Que soient ainsi suscitées le plus d'associations d'idées possibles, tel est mon souhait, mais c'est à chacun d'y mettre du sien. Pour ma part je ne veux que témoigner. D'ailleurs le problème que décrit le film concerne au moins l'Europe entière et il fallait prendre garde de ne pas le confiner dans les limites de la Yougoslavie, mais tenter, bien au contraire, de lui donner le plus d'ampleur possible.

Cahiers Vous êtes-vous documenté sur la vie des tziganes avant de tourner, par une enquête ou quelque chose d'approchant ?

Petrovic J'ai tourné parallèlement un documentaire sur les foires que fréquentent les paysans dans les villages où l'on rencontre un grand nombre de tziganes. J'ai ainsi observé leur comportement. J'ai également voyagé beaucoup autour de Belgrade et me suis aperçu que chaque tzigane possédait d'une manière ou d'une autre des qualités proprement artistiques.

Cahiers C'est-à-dire que, pour ce qui est des couleurs, du décor dans lesquels ils vivent, vous n'auriez, vous, rien ajouté...

Petrovic Absolument. Je n'ai strictement rien ajouté. Tout ce que vous avez vu dans le film existe. Lorsque dans une petite ville on atteint le quartier des tziganes, ce qui frappe d'abord, ce sont des couleurs aux combinaisons les plus extraordinaires que l'on puisse imaginer. Les maisons sont pauvres, mais elles évoquent celles des contes de fées. La façade est de la même couleur que les chambres. Les vêtements des tziganes sont également toujours de couleurs vives. A aucun moment je n'ai utilisé d'effets colorés artificiels. Les couleurs sont dans le film ce qu'elles sont dans la vie.

Cahiers Mais lorsqu'un meurtre a lieu dans un immense tas de plumes blan-



ches immaculées que le sang rougit soudain, n'y êtes-vous vraiment pour rien ?

Petrovic Non. Il se trouve seulement que la scène se passe chez un plumassier, il y a donc des plumes. A cet égard, mon film est l'anti - « Désert rouge », celui-ci étant beaucoup trop superficiel — parce que gratuit —, à mon gré, dans l'emploi de la couleur. Si je me suis soucié de beauté lors du tournage, c'est au niveau des cadrages, du découpage, bref, de la composition, mais ce qui à proprement parler se trouve dans le plan appartient vraiment aux tziganes. Leur goût des couleurs est lié à leur amour du fantastique, de l'irréel, et si le film débouche parfois sur ces horizons-là, c'est par réalisme, croyez-le bien. Même si je suis très attaché à la beauté formelle, j'ai un souci primordial du document. Je crois que le réel, le concret se transforme de lui-même en quelque chose d'autre.

Cahiers Y a-t-il parmi les acteurs du film de nombreux amateurs ?

Petrovic Oui, la plupart sont de vrais tziganes. Il n'y a que quatre acteurs et ils tiennent, bien entendu, les rôles principaux, à l'exception de celui de la jeune fille, Tissa, qui est une tzigane presque analphabète. La plupart des acteurs étaient donc amateurs : paysans, gitans, avec qui le travail n'alla pas sans quelques difficultés. La première d'entre elles fut de faire apprendre un texte à des gens qui ne savaient pas lire. Bien souvent, je ne leur ai d'ailleurs donné qu'un canevas à partir duquel ils pouvaient parler à leur gré et, comme vous avez pu le constater, dans leur propre langue. L'autre grande difficulté fut tout simplement de leur faire découvrir le cinéma, c'est-à-dire d'une part le champ de la caméra où ils devaient rester en dépit de l'ampleur de leurs gestes et d'une grande vitalité qui avaient tendance à les pousser hors du champ. D'autre part le fait de jouer un sentiment qu'ils n'éprouvaient pas. Ainsi lorsqu'une tzigane pleure la mort de son enfant, j'eus beaucoup de mal à obtenir ces larmes et il me fallut en définitive filmer des pleurs bien réels qu'avait provoqués son mari lors d'une dispute purement fortuite. De même vers la fin du film, le personnage qui est confronté aux policiers avait connu de très près des situations analogues et il ne demanda, pour toute indication, que plusieurs verres de cognac.

Cahiers La violence qui explose à chaque instant du film est-elle vraiment propre aux gitans ?

Petrovic En vérité, je crois qu'elle est propre aux peuples primitifs. J'entends : la violence du film, car la violence en général...

Cahiers Justement, il semble que l'étude d'une minorité particulière vous ait permis de cerner, exacerbés, certains aspects de notre nature que nous manifestons moins...

Petrovic En effet. Si la vie de ces hommes est tellement curieuse et passionnante c'est sans doute pour cela. On y trouve bon nombre des inquiétudes que nous combattons tous, à ceci près que nous les vivons plus intérieurement en les étouffant par nos censures, qu'elles soient psychologiques ou sociales...

Cahiers Ils les vivraient donc de manière plus... cinématographique ?

Petrovic Si vous voulez, dans la mesure où ce que nous pensons et rêvons, ils le vivent et le réalisent. Si bien que ce monde folklorique, exotique et finalement lointain pour un regard hâtif, apparait vite à qui veut bien y regarder de plus près, comme très proche de nous, mais malheureusement trop souvent **à côté** et non **avec** nous.

Cahiers Vous semblez avoir attaché une importance particulière aux saisons dans le film...

Petrovic Le tournage a duré deux mois et demi entièrement en décors naturels. Nous avons commencé à tourner en novembre. Or, comme chez nous, et particulièrement dans cette région-là, l'hiver est très court, le tournage dura pratiquement de l'automne au printemps. Et ça, bien sûr, j'avoue l'avoir recherché. Tout d'abord parce que je savais que les couleurs seraient plus belles à cette époque-là et ensuite parce que les saisons en question ne sont pas sans rapport métaphorique avec ce que décrit le film.

Cahiers Quels sont vos projets ?

Petrovic Je travaille à une adaptation des « Possédés » de Dostoïevsky.

Cahiers Une lourde tâche !


Aleksandar Petrovic pendant le tournage.

Petrovic Oui, peut-être trop. Mais ce qui m'a attiré dans le roman c'est son actualité. Dostoïevsky était vraiment un prophète. Si mon adaptation ne me satisfait pas, je ferai tout autre chose, mais de toute façon, mon prochain film sera très différent des « Tziganes ».

Cahiers Que pensez-vous de la situation du cinéma yougoslave ?

Petrovic Je pense qu'il a été assez mauvais jusqu'aux années 60. Il s'agissait d'un cinéma inspiré par la guerre dans un sens très étroit. Mais ce qui se produisait en même temps entre 50 et 60 c'était l'épanouissement d'un mouvement critique important. Nous avons presque tous fait de la critique à ce moment-là. En 1961 j'ai tourné mon premier long métrage, « Deux », et certains de mes camarades commencèrent également à tourner. Ces premiers films ne sont pas très bons et je n'aime plus guère « Deux » aujourd'hui. Mais le départ était pris. Un cinéma « intimiste » était né à l'Est, avant que cela ne se produise en Tchécoslovaquie. Si bien d'ailleurs que lorsqu'en 1962 ce premier film a été présenté à Cannes, il fut très mal compris. On l'a accueilli comme un film d'avant-guerre en disant « c'est intimiste, donc réactionnaire », ce à quoi je répondais « peut-être chez vous, mais pas chez nous ». Ce fut donc le début d'un grand combat sur ce thème contre l'opinion officielle qui s'opposait à ce cinéma intimiste, psychologique, disons d'amour si vous voulez. Nous l'avons emporté et avons pu dès lors élargir ce cadre trop étroit mais nécessaire à l'époque. Notre cinéma aborde maintenant un très grand nombre de problèmes différents, aussi nombreux, en fait, que les cinéastes, puisque ceux-ci ont chacun leur style.

Mais disons que nous avons pu instaurer un cinéma social au bon sens du terme. Au bon sens, car j'ai horreur du social tel que l'entend, par exemple, la critique italienne. Je veux donc dire : social en tant qu'il est fortement ancré dans la société à laquelle nous appartenons. Je me suis donc mis avec mon premier film volontairement en marge de la société, portant ainsi l'accent sur le fait qu'il y avait tout de même autre chose que la société, pour récupérer ensuite le social. A ce sujet, voici encore une blague. Deux amis ne se sont pas vus depuis un an. « Où étais-tu pendant tout ce temps ? » demande l'un des deux à son ami. « Voilà un an que je ne t'ai pas vu aux conférences politiques. Dis-moi donc ce que tu sais de Lumumba. » « — Je ne sais rien, lui répond-il. » — « Et de Mobutu ? » — « Rien non plus. Mais toi, est-ce que tu sais qui est M. Pavlovic ? » — « Non. » — « Eh bien c'est le type qui couche avec ta femme pendant que tu me poses ces questions ! »

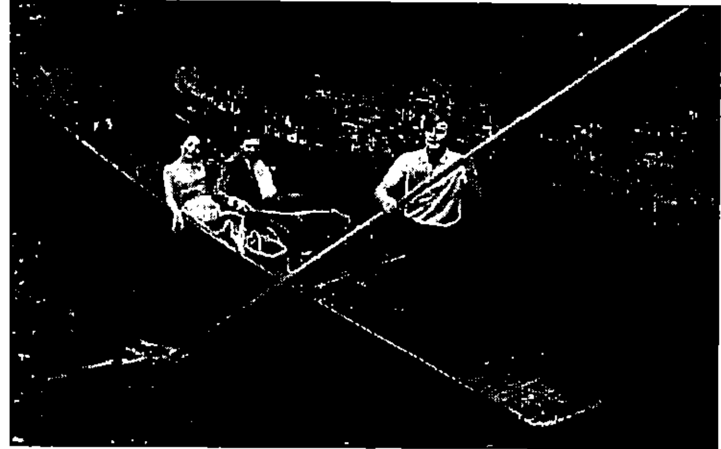
Cahiers C'est une histoire à la Makavejev...

Petrovic Oui, absolument, et c'est pourquoi elle me paraît illustrer tout à la fois l'état d'esprit contre lequel nous avons dû lutter et celui qui était le nôtre et qui consistait à prendre suffisamment de recul pour embrasser en un même regard porté sur la société : la politique, les « affaires de cœur » et bien d'autres choses encore.

Cahiers Avez-vous des cinéastes de prédilection ?

Petrovic Non, et surtout pas Antonioni dont on a trop souvent cru relever l'influence dans mes deux premiers films. En tout cas mes préférences vont toujours aux cinéastes qui ne truquent pas la réalité. Il y a plusieurs niveaux de réalité mais je crois que le cinéma doit toujours partir du premier, retourner aux choses mêmes. (Propos recueillis au magnétophone par Jacques Bontemps et Yamada Koichi.)





Commentaires

**SKULPJACI FERJA
(J'AI MEME RENCONTRE DES TZIGANES HEUREUX)
DE ALEKSANDAR PETROVIC, YOUGOSLAVIE**

Petrovic a fait de son quatrième long métrage une œuvre proche de la perfection mais cependant assez limitée. S'il a choisi de décrire la vie des tziganes et plus précisément d'un sous-groupe au sein de ce vaste ensemble, celui des plumassiers (ils pratiquent le commerce des plumes d'oies) de la Voïvodina, c'est moins par souci documentaire (encore moins ethnographique) que pour y trouver — sans toutefois forcer la réalité outre mesure — prétexte à un assez éblouissant délire brassant formes, mouvements, passions, sons et couleurs sur un tempo endiablé. L'alcool coule à flots dans les cabarets au son des chants tziganes tandis que viols, rixes et meurtre ponctuent de tragiques amours. Le film reste de ce fait constamment paroxystique. Il est clair que Petrovic s'est ainsi attaché à la description d'un rêve de totale liberté, d'abolition de toutes frontières tant morales que sociales qui se heurte en fin de compte aux impératifs de la réalité. On peut sans doute être irrité par une démarche où la projection d'obsessions personnelles entre vraisemblablement pour une part un peu trop grande dans l'éclairage d'une réalité donnée — contre toute évidence — pour objective. J'y vois pour ma part l'intérêt propre à une tentative qu'ont sans doute inspirée exclusivement soucis plastiques et fantasmes. L'avenir et les prochains films de Petrovic nous diront quel était le degré d'authenticité de ses « Tziganes ». Il semble bien dès maintenant qu'ils soient l'expression de la veine majeure — quoique jusqu'à présent plus ou moins dissimulée — d'un talent d'esthète autrement convaincant que celui de nos Lelouch et Reichenbach mais qui ne se différencie du leur que par le degré de réussite. J.B.

**L'INCOMPRESO (L'INCOMPRIS)
DE LUIGI COMENCINI, ITALIE.**

A Florence, un homme qui vient de perdre sa femme vit avec ses deux fils, dont le plus âgé, Andrea, a 11 ans. Comme il est consul, la demeure est somptueuse, les gouvernantes se succèdent et un chauffeur conduit chaque jour Andrea à l'école. Comme le film est en couleurs (Armando Nannuzzi), on ne saurait trop vanter la beauté des cadrages, des paysages, des décors et des enfants. Pourtant, entre Andrea et son père, un fossé de plus en plus profond se creuse. L'incompréhension s'installe et, de malentendu en malentendu, on en arrive à l'accident final, mi-suicide, mi-bravade, dont Andrea mourra. Réconciliation sous la tente à oxygène. Le père était bon mais aveugle, le fils était plus vulnérable qu'il n'y paraissait. Comme toujours, une issue tragique pouvait seule leur donner du poids, a posteriori. Il est difficile de parler de ce film qui est la roublardise même. A la conférence de presse, Comencini se défend d'avoir fait un mélodrame, il dit que le roman est trop sentimental, etc. Ce n'est pas sérieux. « L'incompreso » est — avec plus de métier, davantage d'ellipses et une impression de « rendu » très supérieure à ce qu'on voit d'habitude — un mélodrame dans la grande tradition italienne. (Inutile de vouloir « réhabiliter » le genre : presque tous les grands films italiens sont des mélodrames.) La situation ne devient confuse qu'en raison de la position de Comencini. Il est plus qu'un artisan mais beaucoup moins qu'un auteur. Il sait ce qui est acceptable et ce qui ne l'est pas. Il se méfie du mélodrame parce que c'est un genre qui a mauvaise presse, mais en même temps, il ne va pas contre. Il s'en tire en disant qu'il a voulu étudier la psychologie des enfants. Hypocrisie inutile. Il fait partie de ces demi-habiles dont parle Pascal qui en savent trop ou trop peu. Par ailleurs, son métier et son habileté sont étonnants. Il en découle quelques conséquences. Lorsqu'un cinéaste n'est pas personnellement concerné par ce qu'il « met en scène », quand un film n'est pour lui qu'une situation à illustrer le mieux possible, on en arrive automatiquement à un certain cynisme, d'autant plus fort qu'il est inconscient. Le cinéaste ne se rend pas compte de la gravité de ce qu'il manipule, il ne voit que des problèmes de régie, de « rendement maximum » sur des difficultés et des sentiments qu'il ne met pas en question. Ce cynisme, cette indifférence de l'homme qui « fait son métier » prennent vers la fin du film une résonance étrange. On se dit alors que Comencini va faire mourir un enfant parce que c'est écrit dans le scénario, que la scène sera émouvante (elle l'est, comment ne le serait-elle pas ?) et qu'il n'y est strictement pour rien. — S. D.

**DEN RODE KAPPE (LA MANTE ROUGE)
DE GABRIEL AXEL, DANEMARK**

Possède le mérite d'avoir été pendant quelques minutes le seul film réellement équivoque du festival. Disant cela, je ne pense pas tant aux jeunes blondinets danois qui luttent sainement entre eux avant de folâtrer dans l'atmosphère moite des bains nordiques, non, je pense au fait que devant cette suite d'images pour touristes tendant à reconstituer le cadre de l'an 1000, cette mise en scène empesée et cette interprétation incroyable d'outrance et de raideur semblant vouloir rechercher l'atmosphère épique et les situations fortes et tranchées de la Saga, j'ai pensé qu'il s'agissait d'un passage comique, d'une brève parodie qu'un artifice quelconque allait justifier. Il n'en fut rien et j'ai dû me rendre à l'évidence : Axel ne s'inspirait pas de l'esprit de Jerry Lewis ni même de celui de « La Légende des siècles » (entreprise concevable au XIXe parce que le recul et l'humour n'en sont pas absents), mais bel et bien de celui de « La Chanson de Roland » ou de « Raoul de Cambrai ». Son échec n'en est pas plus grand, mais moins pardonnable (d'autant moins qu'il porte même préjudice à E. Dahlbeck et G. Björnstrand). - J.B.

**PEDRO PARAMO
DE CARLOS VELO, MEXIQUE.**

Le scénario offrait de grandes possibilités : un jeune Mexicain cherche à venger sa mère en tuant son père, riche arriviste et propriétaire terrien, qui l'avait chassée. Il essaie de le retrouver par ses anciennes maîtresses et domestiques. Au fur et à mesure qu'il assemble les morceaux du puzzle pour découvrir quelle fut la vie de son père, il s'aperçoit que ses informateurs ne sont que

des fantômes désireux de se venger. Chaque fois qu'une voie de recherche s'ouvre, la voie qui l'y a amené se referme. Constitue par ailleurs un vaste tableau social, que permet une allégorie que j'ai cru deviner sans en percer tout le sens local. Le scénario, disai-je, offrait de grandes possibilités... — L. M.

HOTEL PRO CIZINCE (HOTEL POUR ETRANGERS) DE ANTONIN MASA, TCHECOSLOVAQUIE

Dans un hôtel au décor suranné où s'agite laborieusement une faune insolite, Masa (scénariste de « Du courage pour chaque jour » de Schorm) accumule les détails étranges et les affecte tous, sans exception, d'un certain coefficient d'improbabilité, puisqu'ils doivent participer d'une symbolique extrêmement simple. Elle est même si simpliste, en vérité, que l'étrange devient tout de suite banal et fort attendu l'improbable. L'hôtel se nomme tout simplement Univers et l'on est prié d'y reconnaitre l'allégorie du nôtre. Il s'agit donc d'une velléité de tragi-comédie vaguement kafkaïenne où le héros hagard voit autour de lui une sarabande de fantoches qui lui est à la fois incompréhensible et nocive comme la foule anonyme des Autres ne saurait manquer de l'être à tout individu un tant soit peu sensible, dans le monde déshumanisé et dévalorisé qui est le nôtre. Le message est déchiffré sans peine dès les premiers plans d'un film — par ailleurs plat, lourd, esthète, nullement inspiré, ef-



Ci-dessus : « Hôtel pour étrangers », de Antonin Masa. Page ci-contre : « J'ai même rencontré des Tziganes heureux » de Aleksandar Petrovic, et « Accident » de Joseph Losey.

froyablement interprété et passablement stupide —, qui restera dès lors irrémédiablement dénué de surprises, alors qu'il en aurait tant fallu. — J. B.

ACCIDENT, DE JOSEPH LOSEY, GRANDE-BRETAGNE.

Nouvelle variation sur la perversité, le mensonge, la fascination et la veulerie. On reconnait au passage tics et tropes loseyens, regards parfois vides, parfois ambigus, souvent globuleux, acteurs mascottes fidèles à eux-mêmes et enfin réunis (Bogarde et Baker), rapports de maîtres à élèves et vice versa, fascinants et fascinés, etc. Dans une université anglaise aux jolies couleurs, un professeur, jeune encore (Dirk Bogarde), se complique inutilement la vie. Il aime en silence son élève, Anna, qu'un jeune homme courtise et qu'un troisième a déjà séduite. Par lâcheté, parce qu'il est incapable de jouer un rôle véritable dans cette histoire, Bogarde devient peu à peu confident, organisateur, entremetteur. Il se donne l'impression de tirer les ficelles alors qu'il ne fait que subir les événements. Le personnage de Bogarde finit par devenir fascinant dans la mesure où le cinéma de Losey est de plus en plus à son image. Cinéma dont la marque fut toujours la quête (à la fois méfiance et fascination) du naturel, du spontané, du premier degré. Qualités dont il faut bien admettre qu'elles ont fui Losey à son arrivée en Albion (sauf, par instants fulgurants : « Chance Meeting »). Il ne subsiste donc que l'artifice, sous toutes ses formes, de la bande dessinée à un certain « accent anglais ». En observant Bogarde, on voit comment fonctionne cette alchimie, comment le naturel devient fabriqué, l'immédiat se mue en arrière-pensée, l'évident devient tortueux, etc. On peut trouver cet artifice insupportable ou émouvant au second degré. « Accident » est un film vain et sophistiqué où l'on trouve toutes les apparences de la rigueur. Chaque scène s'articule sur un petit « détail significatif » que le zoom souligne allègrement. L'impression globale est pourtant de mollesse (une mollesse qui se crisperait à tout hasard), pour ne pas dire de dérision. — S. D.

A CIASCUNO IL SUO (A CHACUN SON DU) D'ELIO PETRI, ITALIE

Film politico-policier (sur la corruption politique et le crime) construit suivant un schéma conventionnel — assez grotesque mais efficace, grâce à la maitrise de la mise en scène et à la direction adroite des acteurs (Irène Papas, jouant le rôle d'une « veuve noire », n'a jamais été aussi bonne) — de la série noire « américaine » pimentée par ailleurs de couleur locale sicilienne, « A Ciascuno il suo » est en quelque sorte une version italienne de « Les Salauds dorment en paix » de Kurosawa. (C'est avec nostalgie que nous évoquons « Salvatore Giuliano » de Francesco Rosi). Assassinat, puis enquête et à la fin, élimination de l'enquêteur, qui fournit la clé de l'intrigue. Les lettres de menace faites de titres découpés dans « l'Osservatore Romano », le journal du Vatican, auraient pu teinter l'histoire de quelque humour... mais cela est une autre histoire. — Y.K.

MORD UND TOTSCHLAG (VIVRE A TOUT PRIX) DE VOLKER SCHLOENDORFF, ALLEMAGNE

Un ancien lauréat du concours général « introduit dans les milieux cinématographiques par Roger Nimier », et déjà coupable envers Musil, s'attaque cette fois-ci sur une musique d'un Rolling Stone aux amorales serveuses des cafeterias et à l'Allemagne d'aujourd'hui qui n'est plus ce qu'elle a été. Assez laid et peu convaincant mais « acheté pour le monde par Universal ». — J. B.

TIZEZER NAP (DIX MILLE SOLEILS) DE FERENC KOSA, HONGRIE

Comme « Rysopis », comme « Le Premier Maitre », comme bon nombre des films les plus profondément neufs et beaux de ces dernières années, « Dix mille soleils » est le diplôme de fin d'études d'un jeune homme de l'Est. A trente ans, pour son premier long métrage, Ferenc Kosa a tout simplement choisi de raconter sa vie. Sa vie ? Celle aussi bien de ses camarades (et ce n'est pas pour rien que lesdits camarades, membres du studio Bela Balasz, ont travaillé avec lui à la préparation du film par des enquêtes et des reportages dans leur pays tout entier), c'est-à-dire un peu moins étroitement encore et sans reculer devant l'énormité de la tâche : ces trente dernières années, toutes celles qu'ils ont vécues. Or ces années-là, elles portent en Hongrie un certain nombre d'empreintes parmi lesquelles celles de Nicolas Horthy, l'amiral, de la guerre, de la distribution des terres, des événements de 56 et de la collectivisation. Et ce fil de l'Histoire, avec cet autre qui, au rythme des saisons et des jours (ici dix mille fois renouvelés), relie les histoires d'amour et d'amitié, il tisse une trame des plus serrées dont, comme disait l'autre, chacun a sa part et que, là encore, tous ont tout entière.

C'est cette texture-là que Ferenc Kosa s'est attaché à exhiber. Car ce qu'il nous livre, ce n'est pas une tranche de vie, mais — dûment colorée — une coupe comme en pratiquent les biologistes et où il est possible, à qui veut bien y mettre du sien, de lire la structure de ce qui est advenu. Dans le cadre ainsi délimité (le héros âgé d'une trentaine d'années se penche, à la faveur d'un retour dans sa campagne natale, sur son passé, c'est-à-dire du même coup sur celui de son père, paysan attaché à la petite propriété, et de l'ami de celui-ci, favorable, lui, aux idées communistes), tout se tient, tout se répond. L'habileté exemplaire du scénario de Kosa vient de la sûreté et de la souplesse avec lesquelles il a su à chaque instant passer du particulier au général, de l'individu à la collectivité ou mieux encore : avec laquelle il a su maintenir constamment la présence sensible de l'un (ou de l'une) au sein de l'autre. Ce ne serait encore qu'habileté. Elle devient franchement admirable de trouver son accomplissement dans la mise en scène. Car Kosa possède l'art de préparer ses plans rapprochés par d'admirables plans d'ensemble (la photo est du grand Sandor Sara) dont la prégnance assure la force de ce qui suit. Ainsi tout ce qui a été vu contribue vraiment à déterminer ce qui va l'être car c'est du même ensemble qu'il s'agit. Lorsque nous voyons des travailleurs travailler ou se révolter et quelques plans plus loin un couple bavarder, ces deux scènes ne sont pas simplement juxtaposées mais possèdent

une force commune, une action commune, s'éclairent l'une l'autre et nous éclairent. On ne fait jamais quoi que ce soit que sur fond de quelque chose d'autre et cela va du proche environnement au lointain, en passant par le moins proche et l'imaginaire. Si une femme parlant à son mari, dans une mine où il est condamné aux travaux forcés, des Jeux Olympiques qu'elle a suivis à la télévision, nous bouleverse, c'est précisément à cause de cet assaut perpétuel de **l'autour.** Ce qui est alors passionnant, ce n'est pas plus le sens de la scène intimiste en tant que telle, que celui de la scène de masse en tant que telle, mais le **déplacement** de sens de l'une à l'autre et dans les deux... sens justement.

Or pour ce qui est de ce « déplace-



ment », le texte ne reste jamais en rade par rapport aux images car il y a — du silence au monologue en passant par le dialogue — un travail remarquable effectué dans « Dix mille soleils » sur le langage et dont on aimerait bien, étant donné ce qui déjà passe à travers le ton et la traduction, prendre pleinement la mesure. Kosa a été chercher le génie de la langue là où il se trouve : à la campagne. Et quand je dis « a été chercher », c'est littéralement qu'il faut l'entendre puisque le dialogue qu'il met dans la bouche des paysans a le plus souvent été prononcé par eux au cours de l'enquête qui a précédé le tournage. Par la place et le rôle qu'il lui assigne, le choix de l'image et du timbre de voix qui l'escortent Kosa s'est donc efforcé de redonner à ce langage la densité et l'éclat qui lui sont propres en se gardant bien de renchérir par des apports extérieurs.

Cette cohérence de l'ensemble lui permet, dans le détail, d'exploiter la prodigieuse variété de tons dont il est pourvu, mettant à contribution un immense registre (en cela, il évoquerait assez Bourseiller) qui, en tous ses points, s'y connait en **verfremdung.** J'entends par là qu'à aucun moment il n'est possible d'adhérer aux images de Kosa au point de suivre son histoire de la même manière que l'on a **suivi** pratiquement tous les films présentés à Cannes, c'est-à-dire en étant englobé dans un mécanisme pseudo-réaliste dont la caractéristique majeure (et le plus souvent l'objectif) est de nous détourner de la réalité. Ici, que ce soit par extrême élaboration dans la construction du plan (un peu à la manière du Jancso des « Sans-espoir ») ou du découpage, par une certaine emphase dans la direction d'acteurs, par l'intrusion d'un détail hétérogène au cœur de certaines séquences ou encore — et surtout — par le style des dialogues et le ton sur lequel ils sont dits, il s'agit toujours de vaincre la paresse dans le rapport spectacle-spectateur. De celui-ci Kosa ne songe qu'à susciter la lucidité, le sommant de déchiffrer la réalité qu'il manifeste.

Il n'y a guère de cinéastes qui aient aussi pleinement que Kosa réussi à obtenir la difficile collaboration de la poésie et de la réflexion (nommément de la réflexion politique. Et, si l'on veut détailler en schématisant, autour d'une phrase de Hegel : « l'absolu est résultat ». Ce qui, en termes marxistes, pourrait s'énoncer : « socialistes, encore un effort si vous voulez être communistes »), ce n'est pas peu. A Cannes, c'est inespéré. C'est dire qu'il y a une grave lacune dans les entretiens qui côtoient ces commentaires, car il va de soi que j'aurais bien aimé discuter avec l'auteur du plus beau film de la compétition cannoise. Kosa ne parle malheureusement pas un mot des langues pratiquées aux « Cahiers ». Mais j'espère bien que grâce au camarade Laszlo Szabo nous pourrons un jour prochain combler cette lacune. — J. B.

MON AMOUR, MON AMOUR
DE NADINE TRINTIGNANT, FRANCE.

Fut le souffre-douleur de la critique. Ce qu'il ne méritait pas entièrement. Dans ce tableau autour des séparations et retrouvailles de deux amants, il est très difficile de distinguer ce qui relève du snobisme et ce qui relève de la sincérité, l'un et l'autre se superposant dans la plupart des scènes. Le snobisme, c'est tout ce qui rappelle Godard — dialogues abscons, sans raison cette fois — et « Un homme et une femme » de Lelouch — virtuosité voyante du scope-couleurs, mièvrerie, beaux paysages et ritournelles. C'est le « film français » tel que le voient les étrangers. C'est une parodie, involontaire, du film new-look, si parfaite qu'on se demande si la trop grande limpidité de cet aspect de film à la mode ne va pas se retourner commercialement contre le film, si les gens ne seront pas choqués par ce reflet trop fidèle, trop révélateur de leur mauvais goût.

Malgré tout ce passif, restent et resteront les rapports entre les amants, leurs excitations par la gymnastique, les réactions sentimentales de l'héroïne et les relations de femme à femme, la voix et les réparties d'Annie Fargue. — L. M.

LE VENT DES AURES
DE MOHAMMED LAKHDAR HAMINA, ALGERIE

Auteur, dans les rangs de l'A.L.N., de courts métrages sur la Révolution, Mohammed Lakhdar Hamina, qui est maintenant directeur de l'Office des Actualités algériennes possède une grande expérience tant comme opérateur que comme réalisateur et « Le Vent des Aurès », premier film intégralement algérien (seuls noms étrangers au générique : ceux du musicien Ph. Arthuys et de la monteuse S. Blanc) en fournit la preuve.

Le film s'articule autour de la capture pendant la Révolution d'un jeune paysan des Aurès dont le père a été tué au cours d'un bombardement effectué par l'aviation française, la première partie du film se contentant de décrire de manière quasi néo-réaliste la vie âpre de sa famille tandis que la seconde montre la mère du jeune homme le recherchant désespérément de camp en camp. L'événement central n'est que suggéré car, tout au long du film, l'armée française n'a qu'une présence sous-jacente quoique sensible puisqu'elle détermine de l'extérieur ce qui nous est montré. Lakhdar Hamina a donc choisi de s'attacher à un itinéraire individuel voulant rendre sensible le drame collectif par le drame intimiste. Je crains qu'il n'y soit parvenu qu'à moitié. Souhaitant sans doute trop universaliser la portée de son propos et en assurer la sérénité de ton (faire à tout pris Œuvre d'Art et non œuvre polémique) il a, de ce fait, réduit considérablement la précision de son analyse, son acuité, sa force. Il a également eu tendance à rechercher l'émotion par des effets rythmiques, psychologiques ou décoratifs contestables qui situent son film quelque part entre « Le Voleur de bicyclette » et « L'Ile nue ». Cinéaste vraisemblablement sincère et consciencieux, Lakhdar Hamina a su fuir le pittoresque et bien d'autres dangers, mais on est en droit d'attendre



du tout jeune cinéma algérien des œuvres d'une esthétique plus moderne et vigoureuse dont le propos serait plus neuf et violent et que nous aurions donc du mal (vu ce qui s'est passé à Venise pour l'anodine « Bataille d'Alger ») à voir en France de sitôt. — J. B.

MONDAY'S CHILD (L'ENFANT DU LUNDI)
DE LEOPOLDO TORRE-NILSSON, ARGENTINE

Récit d'un caprice (très coléreux) d'une infecte petite peste, fille de capitalistes névrosés, qui a perdu sa poupée au moment précis où un ouragan met en péril tout le prolétariat porto-ricain. Torre-Nilsson s'est contenté de renchérir sur le manichéisme grotesque du scénario, mélangeant ce qu'il est de bon ton de reconnaitre de vérité dans Freud et Marx pour s'assurer une bonne conscience et se montrer à la page tout en restant un bon Américain, si j'ose dire. Arthur Kennedy et Geraldine Page prêtent leur concours à cette méchante entreprise qu'ils n'auraient pu rendre tolérable que dirigés par le Brooks d'antan. — J. B.

KATERINA IZMAILOVA
DE MIKHAIL CHAPIRO, U.R.S.S.

Opéra de Chostakovitch, justement méconnu et qu'il n'était sans doute pas urgent de tirer de l'oubli. Lady Macbeth, femme délaissée d'un faible seigneur Izmailov, s'ennuie ferme et s'adonne peu à peu à de frénétiques adultères avec un moujik musclé mais subtil (il sait lire, elle non). Les pires malheurs lui arrivent : on la renie, on la déporte en Sibérie, etc. Triste et grassouillette, Galina Vichnevskaia, cantatrice connue, promène sur cette histoire un regard torve et ennuyé. Le principe du film est de filmer à tout prix quelque chose pendant que Galina V. a la bouche ouverte. Ce qui est parfois long. Mikhail Chapiro fait alors preuve d'une technique éprouvée : surimpressions, flous, rencontres de sovcouleurs et de noirs et blancs. Un véritable art du remplissage. On s'étonnera seulement des moyens mis en œuvre (son stéréo, 70 mm) pour enjoliver une histoire qu'eussent transcendée les charmes de l'intimisme. — S. D.

OSTRE SLEDOVANI VLAKI
(TRAINS RIGOUREUSEMENT CONTROLES)
DE JIRI MENZEL, TCHECOSLOVAQUIE.

A la fin de la guerre, dans une petite gare de province, le sous-chef — d'humeur grivoise — tamponne les fesses des filles faciles tandis que le jeune Milos, héros du film, découvre l'amour et ses problèmes. En l'occurrence une « aejaculatio precox » qu'il confesse à chacun avec naïveté mais tristesse. Désespéré, il se tranche les veines. On le sauve. Pendant ce temps, le sous-chef de gare — orgiaque mais résistant — reçoit l'ordre de faire sauter un train de marchandises allemand. Un mystérieux émissaire apporte la dynamite. C'est une charmante jeune femme, que Milos honore. Le lendemain, se sentant enfin un homme, Milos fait preuve d'un sang-froid insoupçonné et provoque, à lui tout seul, l'explosion du train. Mais une rafale l'abat. On reconnaît quelques constantes tchèques (Forman, Passer, etc.). C'est ce même regard, critique et complice, pas trop méchant ni trop généreux. C'est la



même astuce qui tient lieu d'intelligence, et celle-ci, à fleur de peau et superficielle. C'est le même éclairage intime entre le cabaret et l'entomologie où tout finit par sombrer gentiment dans une complaisante futilité. Menzel a le mérite de ne jamais hausser le ton (et de choisir celui-ci résolument monocorde et neutre) et de promener sur toutes choses un même regard, froid et amusé. Cette sécheresse est son mérite, et sa limite, vite atteinte. — S.D.

ELVIRA MADIGAN
DE BO WIDERBERG, SUEDE

Widerberg abandonne ici le réalisme étriqué de ses premiers films au profit de la fable et de l'estampe. Le point de départ, un fait divers célèbre en Suède au siècle dernier, doit être censé protéger l'auteur contre les accusations malveillantes que ne pouvaient manquer de susciter la vision qu'il en propose. Un bel officier et une non moins belle danseuse de corde fuient à la campagne pour filer le parfait amour. Mais un foyer, une armée, un cirque, bref une société, cela ne s'abandonne pas si facilement et, à transgresser cet interdit, on connait vite la douleur du repentir. Les amants se suicideront donc à l'issue d'un pique-nique. La fable est simplette et la morale plutôt pesante. Mais puisque Widerberg les a choisies, il lui appartenait de prouver qu'elles en valaient d'autres, celles par exemple (pour ne pas parler de Béroul, Thomas d'Angleterre ou Shakespeare) d'un certain Bergman (« Monika »), contre lequel il a tant fulminé naguère. Mais, nanti de son alibi social, il s'est contenté d'une suite d'images insignifiantes et léchées. Les officiers suédois n'étaient pas mal habillés, les danseuses de corde froufroutantes à souhait et la campagne a toujours été vert et or. Il ne restait donc plus qu'à les faire batifoler dans ladite campagne, chasser le papillon, brouter l'herbe, manger à pleine main les framboises à la crème, surexposer souvent, ralentir parfois et plaquer du Mozart pour obtenir au choix : une peinture du bonheur ravissante et poignante ou un produit très commercial, mièvre et chichiteux. « Elvira Madigan » confirme en tout cas la proximité Varda (celle du « Bonheur » en particulier) - Widerberg que décelait Delahaye dès « Kärlek 65 » (cf. « Cahiers » n° 171). — J.B.

L'INCONNU DE SHANDIGOR
DE JEAN-LOUIS ROY, SUISSE.

Un savant qui se coupe du monde, sombre dans la folie et élève dans un bassin une Bête qui lui ressemble peut-être, un réseau d'espions dont on ne sait rien sinon qu'ils sont chauves et qu'ils embaument leurs morts pendant que leur chef, Gainsbourg, susurre à l'orgue « Bye Bye Spye », des scènes tournées à Barcelone dans les décors aberrants de Gaudi, un « Annulator », invention diabolique qui enraye les armes nucléaires... Toutes ces idées se trouvent dans le scénario de « L'Inconnu de Shandigor », film suisse et attachant. La démence est malheureusement plus au niveau des idées que du traitement, par ailleurs honnête. Quant à l'ambition de Jean-Louis Roy de faire ouvertement une bande dessinée au cinéma, elle est courageuse. Il est seulement étrange que personne ne se soit posé la question de savoir si la bande dessinée n'allait pas perdre à l'écran l'essentiel de son charme (ne serait-ce que celui d'être, justement, « dessinée »). Ne serait-ce que parce que la vocation réaliste du cinéma (par la force des choses vingt-quatre images en une seconde sont plus « lourdes » de réalité qu'un seul dessin, stylisé et figé) ne s'accommode jamais tout à fait de l'irréalisme du dessin. D'où, malgré de bons moments, le côté un peu poussif du film. — S. D.

PRIVILEGE DE PETER WATKINS,
GRANDE-BRETAGNE

Parodiant le monde des idoles de la chanson (c'est-à-dire au-delà de la scène et des coulisses, notre monde industriel tout entier et ses nombreuses tares minutieusement inventoriées) et anticipant de quelques années, Watkins a succombé aux dangers que recèlent ces deux genres périlleux.
Celui de la parodie d'abord, qui est d'être moins riche, moins violente, moins lisible même que l'objet parodié, danger quasi insurmontable lorsque l'on s'attaque à une réalité déjà parodique (mais de quoi ? Là est la véritable question), et qui n'offre d'autres possibilités que celle d'un relevé attentif des signes qu'elle recèle. Attitude questionnante qui se demandera **de quoi** cette réalité est l'anagramme, **ce dont** elle est l'annonce. Tout à l'inverse, en jeune homme pressé qui sait d'emblée de quoi tout cela est fait (et sera fait) — or est-ce si clair ? — Watkins élabore un objet parfaitement insignifiant de n'être que la composante des idées toute faites que nous recevons quotidiennement et — ce qui revient au même — de celles que nous forgeons **contre** celles-ci. Insignifiant et qui plus est immédiatement intégré au système qu'il décrit.
Le second danger, c'est celui de l'anticipation. Pour décrire un monde plus inquiétant que celui d'aujourd'hui, on choisit celui de demain. C'est donc une réalité chimérique que décrit Watkins,

arrangement insolite d'éléments connus (puisque la chimère, on le sait, n'existe pas). Démarche pour le moins curieuse, on en conviendra, lorsqu'on a pour dessein de mettre à jour, d'une réalité connue de tous, les mécanismes cachés. — J. B.

TERRA EM TRANSE (TERRE EN TRANSES) DE GLAUBER ROCHA, BRESIL.

En Eldorado, province déshéritée du Brésil que se disputent l'instabilité politique, la misère et l'analphabétisme, Paulo Martins, héros du film, poète et révolutionnaire, s'agite désespérément. Comme les réalités ne sont pas simples (impression accrue par une narration chaotique et peu claire), et qu'il a la fâcheuse habitude de s'appuyer sur des politiciens faibles et corrompus, falots ou démagogues, son action s'achève dans le plus grand désordre et il meurt en criant son « poème impossible ». Le thème du révolutionnaire amateur étant désormais acquis dans le jeune cinéma, cet avatar se caractérise d'abord par sa confusion, sa violence et sa grande frénésie. Comme Glauber Rocha parle davantage de personnages et de situations exemplaires (voire typi-



ques), le côté « film d'aventure » s'en trouve renforcé tandis que la réflexion politique y perd de sa rigueur. Par ailleurs, d'autres problèmes se font jour qui minimisent encore celle-ci : les rapports (de fils à père) de Paulo avec le seul homme qu'il doit justement détruire, le leader réactionnaire dom Parfirio Diaz. Les coups de feu vers le soleil ne manqueront pas. Vers le milieu du film, Paulo Martins qui s'est beaucoup interrogé sur les pouvoirs dérisoires de la poésie en ces temps troublés, annonce que « les fleurs du style » ne l'intéressent plus. On ne saurait en dire autant de Glauber Rocha qui semble s'être promis d'avoir au moins une idée par plan. Idées le plus souvent brillantes d'ailleurs mais dont l'accumulation devient vite fastidieuse (le film dure près de deux heures) dès qu'on a compris qu'elles ne mènent à rien, destinées plutôt à souligner, enjoliver, faire passer cette crise (on serait tenté de dire « faire patienter »), cette stagnation où s'enlisent les personnages. Dès lors, rien ne se fait avec simplicité et le film devient une suite de morceaux de bravoure « pour rien » (ou pour illustrer ce rien, ce qui revient au même). L'esthétisme, la complaisance, la préciosité donnent de temps à autre, et surtout au début, de beaux effets. Tout se passe comme si, incapables de vivre réellement la situation, les personnages se mettaient à la jouer, à la mimer. D'où le caractère impatient, fébrile et crispé de ce jeu. Et c'est au moment où il abandonne toute idée de vraisemblance ou tout souci de rigueur, au moment où il rejoint l'allégorie, puis l'opéra que Glauber Rocha apparaît le mieux doué. Il suffit de voir la maîtrise avec laquelle il se sert de la langue brésilienne ; ce ne sont que discours, citations, proclamations, litanies, vociférations, toutes formes artificielles du langage dont la savante orchestration débouche parfois sur une certaine grandeur. — S. D.

TROIS JOURS ET UN ENFANT DE URI ZOHAR, ISRAEL.

De ce Zohar dont on n'attendait nul nouveau Livre de Splendeur, une assez bonne surprise. « Trois jours et un enfant » est d'abord un scénario insolite, ce qu'il est convenu d'appeler une « belle idée ». Un étudiant de Jérusalem, Eli, un peu pontifiant et cynique, vit avec Yael qu'il aime peu. Il vit dans le souvenir de Noa qui fut son premier amour et qui s'est mariée avec un autre quelques années plus tôt. Un matin, il reçoit un coup de téléphone du mari de Noa : le couple quitte le kibboutz, et vient « étudier » à Jérusalem. Ils demandent à Eli de garder pendant quelques jours leur fils qui a trois ans et qui les gênerait. Eli accepte. C'est ainsi qu'est racontée peu à peu une assez belle histoire d'amour et de folie. Mais il s'agit pour Zohar de la rendre sensible par des moyens détournés. L'enfant est donc à la fois ce qui provoque et ce qui apaise, bouc-émissaire et catalyseur. Les rapports d'Eli et de l'enfant sont dès lors d'une justesse dont on est d'autant plus satisfait qu'il était aisé de tomber dans la mièvrerie ou le pathos (selon que l'on s'appitoie sur les sombres pensées du héros ou l'innocence du gosse). Ainsi, tous les élans, dilués, freinés, se perdent finalement dans une agréable musique de bossa nova, à deux doigts de l'indifférence. Parler d'amour et de folie est peut-être exagéré : il suffit que leur ombre passe de temps à autre. — S. D.

BLOW UP DE MICHELANGELO ANTONIONI, GRANDE-BRETAGNE

Chronique de la vie d'un jeune et célèbre photographe londonien. Vers le deuxième tiers du film, il semble prendre des clichés d'un couple dans un parc. La femme voudrait à toute force récupérer les négatifs, ce qui paraît l'inciter, lui, à les développer, pour y découvrir les traces de ce qui pourrait être un meurtre. J'ajouterais que ce résumé trahit le film, qui est beaucoup moins affirmatif, et surtout de moins en moins affirmatif. Comme prévu, Antonioni tire toutes les significations possibles du fait que son héros est un photographe, presque un cinéaste. Fascination qu'exerce le fait de voir, de montrer et surtout de révéler une partie de la vérité. Sentiments de plénitude, d'insatisfaction et de culpabilité que crée aussi cette vie de voyeur. Mais tout cela, que « Rear Window » d'Hitchcock exprimait plus complètement douze ans plus tôt, est dépassé par le mouvement du film, qui réduit toutes les significations sous le fatras géant des scènes de la vie. « Blow up » est un film froid, indifférent, décrivant des actions témoignant d'une chaleur, d'une furie qui semblent n'avoir aucune justification. C'est une définition visuelle, sans littérature — même si c'est la littérature qui l'a suscitée — des rapports entre l'individu et le monde tels qu'Antonioni les a évoqués jusqu'ici par la seule bouche de ses personnages. La permanence de ces rapports tout au long du film, la disparition successive des velléités d'autres rapports au fur et à mesure de la projection, la curiosité hautaine de l'auteur, sa sûreté tranquille, donnent au film et à sa « signification » un poids qui manquait, à mon sens, à l'œuvre antérieure. - L.M.

L'IMMORALE (BEAUCOUP TROP POUR UN SEUL HOMME) DE PIETRO GERMI, ITALIE.

Un trigame, bon père de familles et pas cachottier, finit par mourir des efforts que lui demande sa triple vie, car il veut rester pour tous et toutes un père et un mari irréprochable. Sautant par dessus la trilogie (« Divorzio », « Sedotta », « Signore ») de l'ironie à froid sur la vie sociale italienne, Germi retrouve le style plus réaliste et appliqué de ses années 55-60. C'est un cinéma du petit détail sans grand intérêt, dont la somme finit par constituer une montagne et nous intéresser. Il est beau que Germi ait réussi à trouver un nombre aussi considérable de petits tracas divers et inattendus qui conditionnent la vie du trigame. Un trigame aussi parfait est inconcevable. Le film est donc une fable, mais l'accumulation de petites vérités finit par le rendre vraisemblable. Moins brillant, plus ingrat, plus solide aussi que la trilogie, il risque fort, avec de pareilles qualités, de passer inaperçu. — L. M.

Certains des films projetés au Festival sont sortis auparavant ou depuis à Paris. On voudra donc bien se reporter pour « Mouchette » au « Cahier critique » de notre no 189, pour « Jeu de massacre » à celui du présent numéro et à la « Liste des films » du no 190, pour « J'ai tué Raspoutine » à la « Liste des films » de notre précédent numéro et pour « Big boy » et « Guerre et Paix (III) », à celle du présent numéro. Pour ce qui est de « El ultimo encuentro » de A. Eceiza, Espagne, Moullet, qui est le seul à l'avoir vu, soutient qu'il n'y a rien à en dire. Quant à « Batouk » et « Ulysse » on pourra se reporter à leur sujet aux Potins de la Commère et même, dans le cas du dernier, à la traduction de Valery Larbaud, non revue par le tandem Strick-Favre le Bret, n.r.f. 1948.

Semaine de la critique

**LJUBAVNI SLUCAJ (UNE AFFAIRE DE CŒUR)
DE DUSAN MAKAVEJEV, YOUGOSLAVIE**

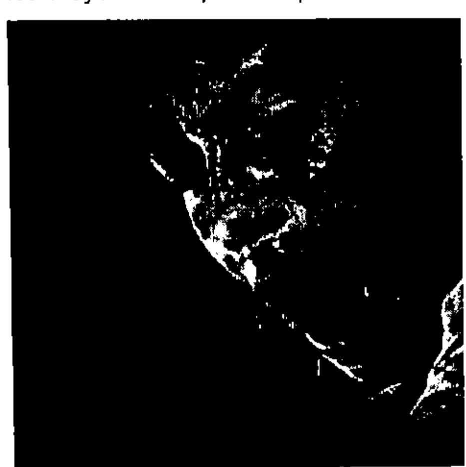
Pour ceux que n'avait pas frappés, dans « L'Homme n'est pas un oiseau », sous un apparent désordre l'extrême rigueur de la composition, « Une affaire de cœur » met les choses au net. De nouveau, méthodiquement — mais d'une méthode, là encore, dont l'effet premier est de ménager le mystère et les « trous » dans la narration —, trois plans constitutifs du récit sont ici étroitement imbriqués. L'un, corps principal, conte les amours heureuses et malheureuses d'une employée des P. et T., son travail et ses loisirs, sa relative liberté sexuelle vite compensée par une soumission aux rites de l'amour bourgeois, ses amis et amies enfin, tout un « petit monde » de héros mineurs tels que le cinéma en montre trop peu souvent, et qui semblent être pour cela privilégiés par la caustique tendresse de Makavejev. Les deux autres, corps latéraux, intervenant en contrepoint du premier sans que jamais, durant les neuf dixièmes du film, on puisse saisir ce qui à lui en surface comme en profondeur les relie. D'une part donc, l'exposé docte et abondamment illustré (des gravures plus ou moins pornographiques aux petits films muets du début du cinéma) d'un sexologue. D'autre part, parallèlement, le cours d'un expert criminologue (là aussi, plans documentaires d'armes diverses). Mais laissons plutôt Makavejev décrire lui-même la « continuité » de son film : « 1) L'adoration des organes génitaux à travers l'histoire : la Grèce, la Mésopotamie, les Indes : exposé préliminaire par le docteur Aleksandar Kostic, expert en problèmes génitaux ; 2) Isabelle, téléphoniste, fait la connaissance d'Ahmed, inspecteur sanitaire ; 3) le docteur Zivojin Aleksic, criminologue, parle du perfectionnement du crime lors de la découverte du cadavre d'une jeune femme inconnue dans un puits de Belgrade appelé « puits romain » ; 4) Isabelle et Ahmed prennent le café puis regardent un beau programme à la télévision tout en faisant l'amour; 5) Ahmed au travail : une guerre acharnée contre les rats : qui régnera sur terre, les hommes ou les rats ? 6) Ahmed emménage chez Isabelle ; la vie en commun : le miel et les noix, le gramophone et le chauffe-eau ; 7) Rembrandt était-il pornographe ? Il n'y a pas de grand artiste qui n'ait essayé de décrire l'acte sexuel ; 8) Les cartes prédisent à Isabelle qu'elle trompera Ahmed ; elle n'y croit pas mais on ne peut éviter la destinée ; 9) Isabelle est enceinte ; Ahmed se saoule ; Ahmed jette Isabelle dans le puits historique de Belgrade nommé « puits romain » ; 10) Arrestation de l'assassin ; les jours de bonheur ne reviendront plus jamais. »



On peut, à ce résumé, juger de la subtilité et de la modernité de la démarche de Makavejev, faisant se croiser trois ordres de « réalité », trois fils narratifs, jusqu'à ce qu'ils se rejoignent et, en une conclusion tragi-comique, se collisionnant pour ne faire plus qu'un récit, qui cesse du même coup, s'annulant dès que sa logique, de mystérieuse, devient flagrante. Ainsi, c'est donc sans rapport avec les épisodes mi-didactiques mi-documentaires (exposés des spécialistes) qui l'interrompent de temps en temps, que semble d'abord se dérouler la narration centrale (aventure d'Isabelle). Pourtant, cette aventure, dont la trame se ramène aux schémes de la presse du cœur (désillusions d'une jeune fille délurée et risque couru à aimer le premier venu), est vite contaminée au contact de ces épisodes. Elle s'étoffe, par exemple, de notations elles-mêmes documentaires et presque digressives : travail des téléphonistes, ambiance sexuelle de Belgrade, installation d'une douche, confection des gâteaux aux noix, etc. Si bien que l'on assiste, au gré du chevauchement des épisodes, à un autre chevauchement, celui des points de vue narratifs, et donc des significations : passant sans cesse de l'ordre du constat à celui du drame, Makavejev réussit aussi bien à désamorcer le sérieux du premier que le tragique du second, faisant du documentaire le lieu d'élection du recul critique et satirique, et refusant par là au drame toute dramatisation Tout se passe entre la ligne principale et les lignes secondaires du récit comme si celles-ci, digressions actives, ne revenaient pas, une fois déroulées, à leur point de départ sur la chaîne centrale, mais un peu plus loin, faisant donc progresser l'action : sortes de parenthèses motrices qui, réalisant une accélération secondaire du récit, le font passer d'un plan à un autre (du « réaliste » au satirique, ou du dramatique au didactique) sans que les transitions apparaissent. Ainsi Makavejev donne comme évidente, allant de soi, une démarche qui précisément conteste la « simplicité » et le « naturel » des évidences premières, en opérant un constant échange entre ce que trop souvent le cinéma sépare : général et particulier, individu et milieu. — J. L. C.

**WARRENDALE
DE ALLAN KING, CANADA.**

A Warrendale, on soigne des enfants « émotionnellement dérangés » selon des méthodes étranges (et, à ce qu'il semble, discutées). Il s'agit par tous les moyens d'empêcher que les enfants



malades se replient sur eux-mêmes, sur leur solitude. Il s'agit de briser les tours d'ivoire et de ne laisser aucun sentiment refoulé ou inavoué. Ou du défoulement comme thérapie. Pendant cent minutes, les enfants — à travers leurs crises — « s'expriment », c'est-à-dire donnent libre cours à leurs sentiments : colère, joie, haine, hystérie... Les moniteurs se contentent de les retenir, au prix d'une dépense physique assez ahurissante. Vers la fin du film, la cuisinière Dorothy que tout le monde aimait, meurt subitement. Les moniteurs décident de courir le risque de révéler cette mort aux enfants. Cette révélation donne lieu à une scène encore plus violente que les précédentes. Après l'enterrement, les enfants reviennent, calmes et heureux (mais pour combien de temps ?) à Warrendale. D'Allan King, il faut d'abord vanter la délicatesse et la sûreté d'autant plus difficiles dans le cas présent que les notions habituelles de pudeur (dont on tire généralement les effets les plus impudiques) ne sont pas de mise. Il ne s'agit pas de laisser le visage ou le regard des enfants dans le noir, comme dans certaines émissions de TV, il faut au contraire leur rappeler par tous les moyens, qu'ils « sont au monde » et n'ont aucun droit de se couper de lui. Parce qu'il va jusqu'au bout de son postulat, King, dépassant les petites beautés éparses qui auraient satisfait moins exigeant que lui, atteint pour finir à la rigueur du constat. — S. D.

**UKAMAU
DE JORGE SANJINES ARAMAYA, BOLIVIE**

Premier film « indo-américain » selon le vœu de l'auteur. Le bruit court que celui-ci est en prison. A priori, un film qui met en scène — près de Cuzco —

une tribu qui parle une langue (proche du quetchua) quasi disparue auprès de laquelle l'espagnol fait figure de langage intrus, un film qui prend le parti des Indiens boliviens contre leurs exploitants métis est à la fois original et courageux. L'histoire est fort simple : un métis, Ramos, tue, parce qu'elle lui résistait, la femme d'un Indien, un jour où celui-ci était allé à la foire. La femme a le temps de murmurer à son mari le nom de son agresseur. Pourtant le paysan ne fait rien et la vie reprend, de plus en plus dure pour les Indiens. Ramos, vaguement inquiet, se rassure. Un an plus tard, ayant guetté le moment propice, l'Indien surprend Ramos dans un désert aride et désolé, le provoque en combat singulier et le tue à coups de pierres. Une telle patience de la part du personnage est digne d'admiration, elle n'est malheureusement pas possible de la part du spectateur. Le film séduira ceux pour qui le hiératisme est synonyme de simplicité. Aux autres, il paraîtra interminable. — S. D.

L'HORIZON
DE JACQUES ROUFFIO, FRANCE

Adaptation de J. Rouffio dialoguée par G. Conchon du roman de celui-ci : « Les honneurs de la guerre ». Le film séduit d'abord par le choix de l'époque trop peu — ou si mal — explorée (l'année 1917) et la reconstitution qui en est faite, choisissant soit la contemporanéité, proche de l'adhésion rossellinienne (« Vanina Vanini ») soit, quoique beaucoup plus rarement, le recul chabrolien (« Landru ») mais évitant toujours le miniaturisme par l'esquive de tout pittoresque et de toute manie dans le rendu des détails. Si bien que l'œuvre cultivant l'analogie quant au thème avec une autre époque fort proche de nous, peut, quelque exacte qu'elle soit historiquement, être lue immédiatement au présent. Voici en effet une histoire d'amour — en tant que telle intemporelle — ancrée dans le cours de l'Histoire par ce qu'elle doit à des rapports (moraux, psychologi-



ques, physiologiques même) s'articulant autour de l'attitude à prendre face à la question de la désertion. Par conséquent, rapports propices, eux aussi, grâce à l'éclairage de Rouffio, à toutes les analogies. On peut penser moins à 17 qu'à 55, moins à la guerre qu'au service militaire, ou même moins au port de l'uniforme qu'à toute forme d'emprise exercée par des mécanismes sociaux régis par la routine et le conformisme.
Ce par quoi Rouffio fait entendre un son assez neuf dans le cinéma français n'est pas donné d'emblée, mais transparait peu à peu au fil des scènes entre le héros et la jeune veuve incarnée par Macha Méril (quelques phrases échangées dans un champ, sur une place de village) ou passe dans le poids d'un regard (celui de Macha Méril rêvassant) près d'une fenêtre dans une chambre rustique. C'est là que nous apprenons très concrètement comment autour d'une attitude, d'un mot, d'un silence, d'un acte évoqué ou sous-entendu, se créent les liens entre deux êtres et comment ils recoupent, ces liens-là, ceux qui nous rattachent à notre époque et notre milieu. Et ce que Rouffio montre à l'œuvre au cœur de la douceur de vivre en une Touraine éclairée par Coutard (c'est-à-dire tout simplement — mais ce n'est justement pas si simple — par le soleil) c'est le lent travail d'érosion d'un temps plutôt rongeur en 1917 pour un permissionnaire. Lui, le permissionnaire, auquel l'admirable Perrin donne une existence bouleversante, laisse faire les choses, se laisse porter par la vague, en une conduite assez complexe et ambiguë donc riche et vraie où amour, fatigue, jeunesse, mauvaise foi et paresse ont leur mot à dire. C'est elle qui fait tout le prix du film. Puisque nous ne manquerons pas de revenir sur ce premier film attachant lorsqu'il sortira à Paris (où il trouvera vraisemblablement la large audience qu'il mérite) je me bornerai à ajouter ici que « L'Horizon » est un des rares films très bon marché où l'argent ne semble pas avoir fait défaut. Ce souci d'économie, qui porte sur la reconstitution historique (elle gagne ainsi en abstraction donc en portée) et les personnages secondaires (amateurs et presque toujours excellents) sans atteindre l'armature de l'édifice (équipe technique et acteurs principaux), indique que l'un des deux meilleurs premiers films français de cette année a sans doute dû être aussi le plus intelligemment produit. — J. B.

JOSEF KATUS
DE WIM VERSTAPPEN, PAYS-BAS.

Ou « Le retour pas très heureux de Josef Katus dans la ville de Rembrandt ». Josef Katus revient à Amsterdam pour y mourir. Il a beaucoup bourlingué et vendu à Paris ses vêtements d'hiver pour revenir chez lui en train. A Amsterdam, il renoue avec quelques-uns, se sent traqué par la police et est rongé par un mal mystérieux. Il en mourra d'ailleurs. En attendant, tout



n'est que sursis, existence provisoire, au jour le jour, rencontres, errances dans la ville. (Il n'est pas fréquent qu'Amsterdam et son ennuyeuse beauté passent ainsi l'écran.) Il rencontre une jeune juive et lui parle de ses voyages, il rencontre des provos et manifeste avec eux (mais il ne croit pas en leur philosophie et s'il marche avec eux c'est au sens littéral), fait un peu le trafic du LSD, roule les uns et les autres et meurt sans savoir pourquoi on le suivait. Le grand mérite de Verstappen est d'avoir joué — avec brio — deux cartes différentes. D'une part, il ne se refuse rien de ce qui peut rendre dramatique, voire pathétique, le sort de Katus. Les ficelles ne sont pas cachées : retour au pays natal, homme traqué et solitaire, celui qui doit mourir, etc. Autant de situations fortes qui sont toujours présentes. Il suffit d'une musique sourde et menaçante, très semblable à celle utilisée par Goldman dans « Echoes of silence » que ce film évoque souvent. D'autre part, il ne se refuse ni le plaisir ni même l'abus d'une caméra maniable et d'un cinéma direct. C'est-à-dire qu'il ne perd jamais son héros de vue, le suit partout et toujours, épousant du parcours les rencontres et les obstacles. Si bien que le film est simultanément (un peu comme chez Rouch) inéluctable et ouvert à tous les hasards, joué d'avance et s'improvisant à chaque instant. C'est le mouvement même de la vie, de la dernière semaine de Josef Katus qu'un rien distrait de son sort et qu'un rien y replonge. Dès lors, rien de ce qui se trouve sur son chemin ne saurait être indifférent. — S. D.

TRIO
DE GIANFRANCO MINGOZZI, ITALIE

Trois histoires tressées séquence à séquence ; mais moins des « histoires », d'ailleurs, que des « tranches de vie » à la manière néo-réaliste : les après-midi et soirées solitaires d'un jeune garçon, ses rêveries, ses fantasmes qui le

conduisent, observant son voisin d'en face, à croire vouloir le tuer ; les tentations d'une fille, vestimentaires et sexuelles, son réveil après une nuit d'orgie, sa course à la nuit tombée ; l'ascension d'une jeune chanteuse, lauréate d'un radio-crochet, son travail, et le début du succès... Nul lien de l'un à l'autre de ces itinéraires non dramatiques, nul rapport autre que de voisinage, aucune leçon à tirer ni de chacune de ces aventures quotidiennes, ni de l'une par rapport aux deux autres. C'est par la somme de ses refus que vaut d'abord le premier long métrage du rigoureux documentariste qu'est Mingozzi : refus d'une dramatisation étrangère à la substance même de ce qu'il filme, refus d'une construction rapportée qui peut-être éclairerait les relations des trois récits mais sûrement aussi, en précisant leurs convergences ou divergences, les appauvrirait en tirant vers une zone de significations plus franches ce qui reste diffus et informulé. Dans cette indétermination,



louable dans la mesure où elle laisse êtres, gestes, actes parler et témoigner d'eux-mêmes, réside aussi la limite de « Trio », qui est celle de la facilité : le risque existe de glisser insensiblement du respect de l'opacité des situations et des vies au simple constat de leur insignifiance. Mais c'est peut-être aussi ce que voulait Mingozzi, montrer dans leur dénuement et leur pauvreté trois vies d'aujourd'hui, et sans que le cinéma en soit la transcendance, sans qu'il soit autre chose que leur révélateur. — J.-L. C.

LE REGNE DU JOUR
DE PIERRE PERRAULT, CANADA

Le cinéma tel que le pratiquent, tel que le vivent, des hommes comme Perrault et Rouch, c'est d'abord une aventure. Et l'aventure qui commence avec un de leurs films s'achève rarement avec lui. A quoi bon avoir découvert Nadine en première au lycée d'Abidjan si l'on avait dû l'abandonner en philo à Paris aux surprises-parties de Passy ou à la vie conjugale gare du Nord ? Et Landry... Et les chasseurs au lion à l'arc... Ainsi, il ne pouvait pas non plus être question pour Perrault d'abandonner après « Pour la suite du monde » les Tremblay, leur famille, l'Ile aux Coudres, les marsouins, etc. Or comme une famille, cela comprend les ancêtres, remonter grâce à eux le chemin des Tremblay, c'est faire un détour par un certain Pierre Tremblay non loin d'un nommé Jacques Cartier, par les côtes françaises par conséquent et la campagne environnante. Ce chemin, Perrault a décidé de le faire avec Alexis Tremblay, l'octogénaire, sa femme Marie, son fils Léopold et sa bru. Il les a donc emmenés en France, eux qui n'avaient pas — ou guère (Marie n'est jamais allée à Montréal) — quitté leur île, à la recherche du passé. Il les y a écoutés et filmés.

Ainsi, voici une nouvelle fois réaffirmé le principe selon lequel dans les plus grandes réussites du « cinéma-vérité », la contemplation n'a de prix qu'en vertu d'une action préalable qui oriente l'entreprise, lui donne son sens. Dans « Pour la suite du monde », il s'agissait de relancer la pêche aux marsouins, il s'agit ici de susciter un voyage et même, pour les Tremblay, **le** voyage. C'est ainsi que dans le Perche, à Saint-Malo, à Carnac, à La Rochelle, en Sologne, ils élaborent un des plus riches, un des plus poétiques récits cinématographiques qu'il ait été donné de voir. Un récit que sous-tend un questionnement sur l'essence même et la fonction du langage ou plutôt du logos, ou encore du... Récit. Au fil de leur visite Alexis et Perrault relèvent les traces du passé, déchiffrent les signes du futur qui les amènent (et nous avec eux) à méditer sur : le naturel, la succession des générations, la mode, la diversité des mœurs, la politique, la guerre, l'intolérance, etc. En gardant fermement le cap sur la destination que nous avons dite (récapitulation du passé humain au moyen de son langage) ils se permettent donc des haltes dans tous les domaines qu'ils traversent, tous les lieux communs qu'ils rencontrent. Ceux-ci tombent naturellement dans la conversation et c'est là que, malgré elle, intervient vraisemblablement la présence du témoin Perrault. Alexis et ses interlocuteurs débusquent le lieu commun, le dénoncent en tant que tel (c'est-à-dire en tant que porteur de vérité), l'investissent jusqu'à faire rendre gorge à cette vérité effacée qu'il celait. Pour la première fois de manière aussi systématique s'élabore sous nos yeux et à nos oreilles une œuvre de poète où, en accord avec un impératif fameux, la poésie est faite **essentiellement** par tous puisque Alexis n'a d'autre souci que celui de retrouver — pour la récapituler, la conserver, la poursuivre — l'œuvre des autres. Il est cet étonnant personnage doublement doué d'étonnement et de savoir, cet « infatigable esprit » (Valéry) faisant sa pâture de tout ce qu'il rencontre sur son chemin. Et ce qui, en fin de compte, le préoccupe plus que tout, ou mieux : ce qui **en toutes choses** le préoccupe, c'est bien la trajectoire de ce chemin-là. Mais la quête frénétique de son origine (« il y a pas de chose plus beau, à mon avis, que de connaître les ancêtres ») et la volonté de lui assi-



gner un terme (être « le dernier des ancêtres ») — origine et terme qui donneraient la possibilité d'un **récit complet** — ne parviennent qu'à poser l'existence d'un **récit unique** dont la source intarissable, à tout jamais perdue de vue, ne cesse néanmoins de sourdre et dont le cours, s'il peut être partiellement remonté, ne se peut descendre. « Le règne du jour est fou » dit Alexis en le voyant poindre, ce règne, tandis que le sien, celui de « l'empremier », celui du « temps digne du récit » (Perrault) touche à sa fin. Mais la vérité du cinéma prouve au même instant tout à la fois le bien-fondé de ses craintes et l'inexactitude de leur formulation puisque nous pouvons, nous dont le film a fait ses successeurs, prendre à notre charge en pensant à lui, ce qu'il dit de ses ancêtres : « Les vieux, plus vieux que nous autres, les ceux qui ont passé, moi je les dis plus intelligents que nous autres. Ils se dirigeaient rien que par ce qu'ils voyaient, ils s'amusaient à regarder les choses de la nature pour s'approfondir sur **ce qui est** ». — J. B.

LA CLOCHE
DE YUKIO AOSHIMA, JAPON.

Quatre jeunes gens et une fille font une excursion au bord de la mer dans une atmosphère de bonne humeur et de quatre cents coups. L'un d'eux, au cours d'une plongée sous-marine, découvre une énorme cloche. Ils décident de la ramener à la surface, puis de la hisser en haut d'une falaise. Après une

masse d'incidents, la mort ayant été frôlée plusieurs fois, ils la font tinter enfin tandis que la fille, superbement indifférente, mange des glaces d'une façon nettement déshonnête. Mais la cloche se détache et retombe à la mer. Plutôt qu'une parabole sur la beauté de l'effort ou le mythe de Sysiphe (que l'auteur a peut-être voulus **aussi**), il faut être sensible à la relative sûreté des gags. Les personnages parlant peu, tout doit être visuel. On pense au nonsense, aux premiers Lester (en moins farfelu), aux premiers Polanski (en moins mordant). On est toujours à deux doigts du drame et de la gravité mais il n'est pas question de s'y instal-



ler et il y a toujours le recours à un rire supplémentaire, destiné à sauvegarder un degré d'allégresse convenable. — S. D.

DUTCHMAN DE ANTHONY HARVEY
GRANDE-BRETAGNE

En portant très fidèlement à l'écran la pièce de LeRoi Jones « Dutchman », Anthony Harvey a, pour son premier film, choisi la prudence, ne visant du même coup qu'un succès limité. Il n'est en effet guère risqué lorsque l'on possède l'expérience de monteur qu'il a (on lui doit notamment le montage des deux meilleurs Kubrick : « Lolita » et « Dr Strangelove ») et que l'on bénéficie d'acteurs comme Shirley Knight et Al Freeman Jr., de filmer une pièce dont l'unité (de lieu et de temps) peut être respectée sans artifice. Le film est donc réussi mais cependant pas loin de l'inutilité.

Que le cinéma puisse aller se nicher jusque dans le théâtre (traditionnel au moins) le plus innocemment filmé, l'expérience nous en a persuadés. Mais cela dépend d'un certain nombre de facteurs dont, bien entendu, la pièce à laquelle on s'attaque. Or, il se trouve que celle de LeRoi Jones est surtout — c'est en cela qu'elle est intéressante — prétexte à l'accomplissement d'un « fait théâtral » reposant plus sur ce qui **se produit**, ce soir, sur cette scène, entre des acteurs-créateurs et leur public participant, que sur un texte qu'il ne s'agirait que **d'interpréter** et de **mettre en scène** plus ou moins bien. C'est dire qu'en dépit du bon travail d'Harvey, d'une interprétation « brillante » et du texte original de LeRoi Jones (nécessairement sans commune mesure avec la traduction qu'avait tentée Kahane), tout cela n'a rien à voir avec la confrontation entre Chantal Darget, Med Hondo et le public organisée cet hiver par Bourseiller au Poche-Montparnasse sous le titre de « Métro fantôme ». Il s'agit de deux entreprises différentes et celle d'Harvey ne présente guère d'intérêt, qui réduit par la force des choses (ô réalisme du cinéma !) à l'anecdotique et au psychopathologique, voire au boulevard, ce qui est absent ici et qui relève de l'action, et plus précisément de la provocation. — J.B.

RONDO
DE ZVONIMIR BERKOVIC, YOUGOSLAVIE

Parties d'échecs étalées sur une heure et demie entre le mari, la femme et celui qui n'est pas l'amant, le devient presque, mais se montre moins doué au lit qu'auprès d'un échiquier. Les parties reprennent donc paisiblement, tout étant rentré dans l'ordre morne et irrémédiable des habitudes petitement bourgeoises bien que yougoslaves. C'est accompagné par un rondo de Mozart sur le schéma musical duquel le film est construit, principe aberrant qui ne parvient jamais à s'effacer. Côté acteurs, tout voudrait être dans les silences, les soupirs, les regards, les sous-entendus des trois joueurs et de fait, tout y est assez vite car les intentions passent avec une facilité et un poids qui contrastent avec la minceur du propos tenu. Sur une grande photo accrochée au mur du salon, Picasso arbore, suscité sans doute par ces interminables simagrées psychologiques, un sourire narquois qui semble les remettre à leur place (celle-ci n'est pas la Semaine de la Critique, surtout pour y servir d'inutile repoussoir aux trouvailles de Makavejev). — J.B.

Marché du film

TROIS
D'ALEKSANDAR PETROVIC, YOUGOSLAVIE

Avec « Le Départ » de Jerzy Skolimowski, « Trois » d'Aleksandar Petrovic (déjà primé à Karlovy-Vary 1966) fut la meilleure surprise du Marché du Film de Cannes 1967. Voici sans aucun doute le film réel de la Yougoslavie réelle, de l'Occupation réelle. Motivé par une réflexion psycho-lyrique sur la période d'occupation allemande en Yougoslavie, le film se divise en trois épisodes inspirés par un même personnage (incarné par Bata Zivajinovic, l'acteur favori de Petrovic), l'étudiant devenu militant. Ces trois situations dramatiquement fort intenses (fusillade, chasse à l'homme et brève rencontre avec une jeune femme condamnée à mort), liées par le même art musical du contrepoint, créent une véritable symphonie visuelle et thématique : le film s'articule sur l'**expérience** de la guerre, sur celle plus particulière de la condamnation (à mort). Le héros en fait l'expérience comme témoin (il est témoin d'une fusillade), comme victime (la chasse à l'homme), et ces deux attitudes se réunissent dans la méditation « intime » née d'un coup d'œil complice avec une collaboratrice qui va être exécutée. Chez Petrovic, l'héroïsme en tant que valeur n'exclut pas les autres catégories morales, mais au contraire les fait ressortir, comme l'humour le faisait dans « Le Caporal épinglé » de Jean Renoir. L'unité n'est que le résultat d'un choix où la forme et le geste, le ton local, le rythme général et la répartition du volume répondent « aux mouvements lyriques de l'âme, aux modulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ». Petrovic sait — presque instinctivement — sublimer tout ce qu'il y a d'imprécis et de fugitif, en donnant à l'anecdotique l'apparence d'une nécessité supérieure.

Le lyrisme de Petrovic n'est autre qu'un réalisme poétique. Paysage boueux et neigeux, nuées grises et noires, champs de batailles sont empreints de la vision subjective du cinéaste, qui privilégie plus ou moins certains de ces éléments pour atteindre par le filtre de l'intelligence à l'émotion pure. C'est ainsi que la terre, l'espace, le geste, le regard, tout s'épure et grandit jusqu'à n'être plus



que noblesse, héroïsme, émotion. Mais le style est réaliste, dépouillé et même cruel. Cruauté du regard fixe et muet de la jeune femme qui attend son exécution, cris, bruits, silence même qui mettent en relief la violence du drame et l'angoisse de la vérité. Et à la fin du

film, on voit, comme l'image même de la liberté, traverser la route et croiser le héros angoissé, une troupe de tziganes, des « Tziganes heureux ». — Y.K.

LE DEPART
DE JERZY SKOLIMOWSKI, BELGIQUE.

L'œuvre la plus neuve et la plus importante à Cannes. C'est le premier film « à vide » de Skolimowski. Un pur divertissement, tourné loin de chez lui, sans aucun thème intéressant qui soit traité sérieusement : un jeune apprenti coiffeur essaie par tous les moyens de se procurer une voiture pour son premier rallye. Il y réussit tardivement, avec l'aide d'une amie. Mais ils ne seront réveillés que par le bruit des voitures parties sans eux dans la course... C'est le premier film de Jean-Pierre Léaud, je veux dire le premier film intégralement conçu pour lui, pour ses possibilités, ses tics, ses réactions. C'est le plus beau cadeau que l'on puisse offrir à un acteur. Le jeu de Léaud ordonne le choix de chaque scène. Aucun souci de vraisemblance dans les actions : tout est incroyable



du début jusqu'à la fin. Mais cette étonnante continuité dans l'invraisemblance donne justement son ton, son sérieux particulier au film, que nous acceptons définitivement, sans renâcler. Pas de scènes de liaison, rien que des sketches, se succédant à un rythme terrible. Les faits apparaissent encore plus abrupts, plus crus et acquièrent une force nouvelle d'être ainsi indépendants de la psychologie et de l'intrigue. Ils ne peuvent qu'être efficaces et ne sont conçus que pour être efficaces. On pense à « La Nuit du carrefour » de Renoir. On a l'impression que tout est permis, et l'imagination de Skolimowski, sans limite, devance toujours nos prévisions. « Le Départ » est un film comique. Et le personnage joué par Léaud est un personnage au moins aussi fort que le personnage joué par Chaplin dans ses courts métrages. Le jeune déboussolé, à la merci du monde moderne, tel que cent films l'on dépeint, est devenu ici un type, caricaturé et immortalisé par le rire qui l'accueille. Avec Skolimowski, le comique a cessé de vivre sur son passé et ses conventions. Il a donné naissance à un comique de style et de sujet authentiquement modernes. C'est lui, lui seul, et non Korber ou même Etaix, que l'on peut considérer comme le René Clair ou le Chaplin d'aujourd'hui. — L. M.

DER VAR ENGANG EN KRIG
(IL ETAIT UNE FOIS UNE GUERRE...)
DE PALLE KJAERULFF-SCHMIDT, DANEMARK.

Pendant la guerre, dans un Danemark vaguement occupé, un jeune garçon



(Tim) découvre un certain nombre de choses, dont l'amour. Il promène donc un regard innocent sur un monde trouble, puis un regard trouble sur un monde banal. Le sujet est délicat et Kjaerulff-Schmidt a préféré le suggérer que l'aborder de front. La pudeur y gagne mais à être trop pudique, on ne montre plus rien du tout. Le cinéaste fait se succéder, sans rien privilégier, des scènes courtes, des tableaux où le quotidien et l'obsessionnel se répondent. Mais ces bribes, peinture ni trop sordide ni trop prestigieuse de la vie d'une famille moyenne, n'ont pas assez de force pour désigner de plus grands mystères dont elles ne seraient que les affleurements. Si bien qu'à force de ne vouloir rien brusquer et de parler toujours un peu « à côté », Kjaerulff-Schmidt se trouve avoir fait un film non sur l'éveil à la vie mais sur l'existence au jour le jour d'une famille danoise et les émois naturels d'un adolescent. Comme quelqu'un qui aurait retrouvé un journal d'enfant, l'aurait filmé mot à mot, mais trop tard, quand le cœur n'y est plus. — S. D.

TVARBALK (LA TRAVERSE)
DE JORN DONNER, SUEDE.

« Tvärbalk » est un film étrange qui frappe d'abord par un refus total du moindre effet, tant de scénario que de mise en scène. A tel point que pareille austérité a de quoi ennuyer. Mais cette obstination à ne pas hausser le ton, à laisser se faire et se défaire quelques sentiments très simples, ouvre finalement sur quelque chose d'autre. Soit quatre personnages : Leo et Inez, liés par une vieille complicité sensuelle, Magnus, jeune peintre sans conviction qui désire Inez depuis longtemps et Noomi, jeune juive d'origine hongroise, encore marquée par la vie des camps qu'elle ne parvient pas à oublier au cœur de la Suède prospère. Noomi est pour les autres sujet de curiosité, de fascination ou prétexte à de vagues remords. Il s'agit d'un sentiment réel en Suède, que Donner a eu le mérite d'aborder : la mauvaise conscience d'un peuple qui est parvenu à vivre depuis cent cinquante ans sans guerre. Noomi fascine Magnus mais c'est Leo qui tombe amoureux d'elle. Jusqu'ici, rien de bien surprenant et on assiste au changement de partenaires escompté. Mais soudain tout se précipite. Leo divorce, laisse Inez à Magnus et se consacre entièrement à Noomi. Celle-ci cède peu à peu à cet amour mais elle tombe gravement malade. Leo va la voir chaque jour à l'hôpital... On serait tenté de dire que le sujet n'est rien mais il se trouve que le film ne dit rien de plus. Il n'y a que des personnages qui parlent, s'expliquent, se commentent à perte de vue et n'agissent jamais selon leurs paroles. Plus on avance et plus la parole apparait comme un code, une convention, une manière d'être avec les autres, engluant chacun dans sa solitude. On finit par avoir l'impres-

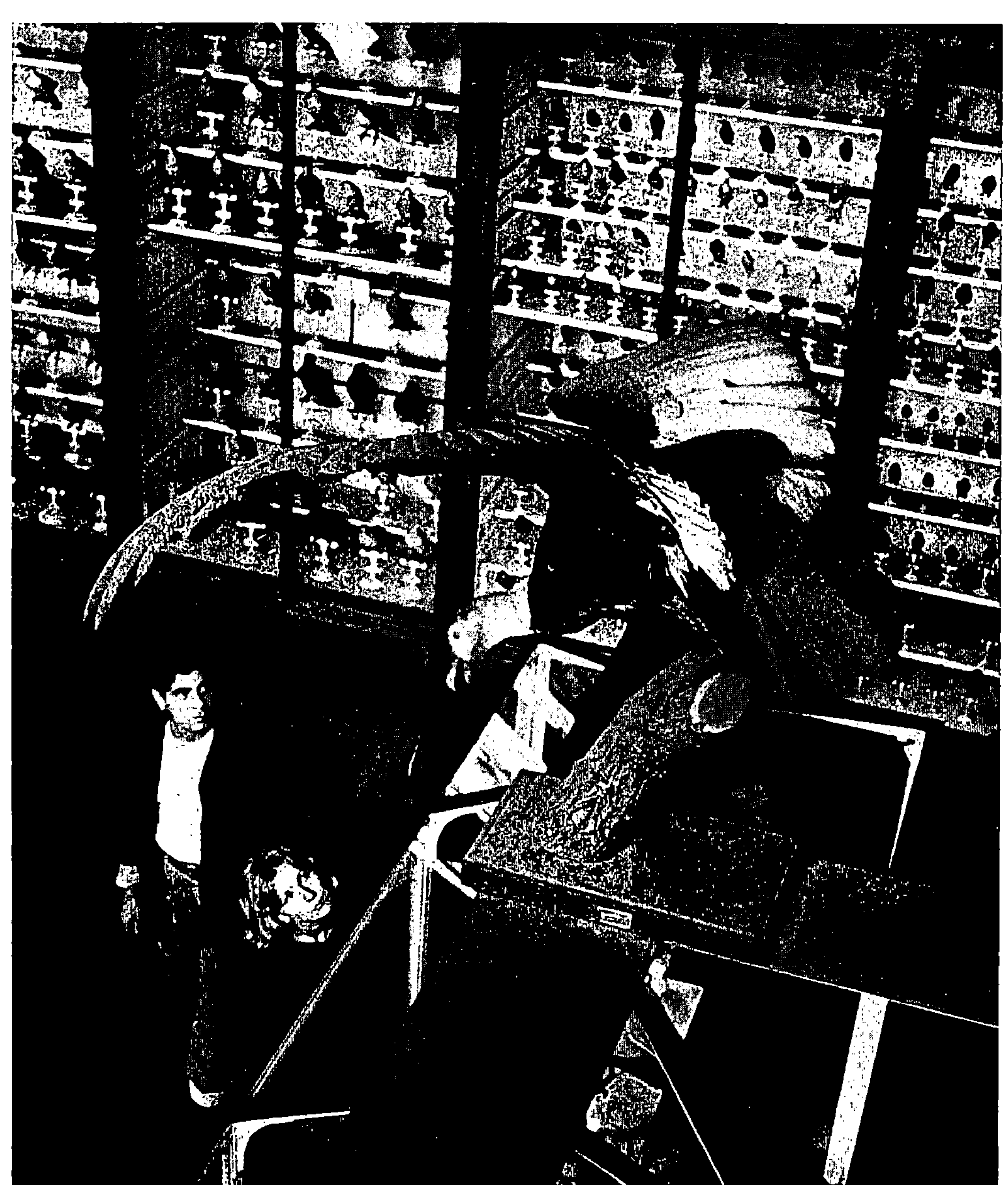


sion que la vie décide pour eux, et un peu au hasard. Eux, avec un sérieux imperturbable, se résignent. D'où, peut-être, un certain vibrato. — S. D.

PROSIOPO ME PROSIOPO (FACE A FACE)
DE ROBERT MANTHOULIS, GRECE.

Comme tout le cinéma moderne, cherche à situer des individus particularisés à l'intérieur du mouvement social. Jeune et pauvre professeur particulier, jeune fille riche. Cette situation conventionnelle permet de révéler, essentiellement par la bande et quelquefois directement, l'infrastructure sociale, politique et morale de la Grèce. En plus, est souvent drôle, vivant et astucieux, même si les idées sont parfois très faciles. — L. M.

Ces notes ont été rédigées par Jacques Bontemps, Jean-Louis Comolli, Serge Daney, Luc Moullet et Yamada Koichi.



CHRIS MARKER : « LA JETEE ».

Vers un cinéma dialectique

(I : Répertoire des structures simples)

par Noël Burch

Au cours de nos trois premiers articles (1) il a souvent été question d'une notion dialectique de la forme cinématographique. Mais il faut préciser que nous songeons moins au processus spécifiquement hégelien qu'à une notion dérivée, un peu abusivement peut-être, de la musique sérielle, de ce que Jean Barraqué appelle la **dialectique musicale** : l'organisation à la fois intérieure et les uns par rapport aux autres des différents **paramètres musicaux** (durées et hauteurs des sons, attaques, timbres et même silences) au sein de « l'espace musical ». Or, nous l'avons vu, il existe, au même titre exactement, des paramètres cinématographiques. Nous avons déjà examiné les plus importants de ceux qui existent **au niveau du découpage**, et dont la nature même nous suggérait la direction que pouvait prendre leur organisation dialectique (caractéristiques spatio-temporelles des raccords, rapports entre les deux espaces, rapports plastiques des plans entre eux).

Citons au passage les autres paramètres du découpage, tout aussi évidemment appropriés à une organisation de ce type : grosseur des plans, angle et hauteur de la caméra, direction et vitesse des mouvements de la caméra et des sujets. Et, bien entendu, **la durée du plan...** Mais ici nous touchons à un problème fondamental, ne serait-ce que parce que son examen établit, une fois pour toutes, les limites de notre parallèle avec la musique sérielle. Car, s'il existe en effet des analogies d'ordre général entre les dialectiques de la musique sérielle et celles du cinéma, elles diffèrent fondamentalement en ce que jamais celles-ci ne pourront s'exprimer (se rédiger) en termes purement arithmétiques, comme le peuvent, à la limite, les structures musicales. Et pourtant, s'il est un paramètre cinématographique qui peut se réduire à des termes mathématiques, il semblerait à coup sûr que ce soit la durée absolue des plans, exprimée en secondes et en images. Il a même été suggéré que l'on pourrait faire des « séries » de ces durées. Cependant, l'expérience quotidienne du cinéaste (et les quelques tentatives d'organiser les durées des plans en tant que telles, indépendamment de leur contenu) montre bien que la perception de la durée d'un plan donné est conditionnée par sa **lisibilité**. Grosso modo, la durée apparente est fonction directe de la lisibilité : un simple gros plan de deux secondes paraîtra plus long qu'un plan d'ensemble grouillant de monde (2), un écran blanc ou noir plus long encore. C'est pourquoi l'organisation des durées **perceptibles** est finalement aussi complexe et nécessairement aussi empirique que celle des ellipses, c'est pourquoi tel ou tel motif rythmique mesuré simplement en secondes et en images ne se ressentira jamais comme son homologue sonore, à moins qu'il ne consiste en une simple alternance d'images blanches et noires. Portant sur des images tant soit peu complexes, un tel motif demeurera une simple vue de l'esprit, imperceptible en tant que structure cohérente.

Le problème d'organiser **malgré tout** ce complexe **durée-lisibilité** a été abordé par tous les grands réalisateurs, chacun à sa façon, mais c'est peut-être Alain Resnais qui s'en est préoccupé le plus consciemment. C'est notamment lui le premier qui a compris que le format « scope », au lieu de confiner le découpage dans des plans relativement longs (à cause du plus grand problème de lecture), étend au contraire considérablement la gamme des rapports durée-lisibilité, et dans « Marienbad » il a fait délibérément alterner des plans très longs avec des plans très courts, jusqu'à des flashes de quelques images. D'une façon plus générale, Resnais est l'un des rares auteurs (avec L'Herbier, Dulac, Eisenstein, Dovjenko, Gregory Markopoulos et quelques autres) à avoir compris que le rapport durée-lisibilité est en lui-même une dialectique : qu'il ne s'agit pas simplement de trouver une durée adéquate à la lisibilité de chaque plan mais de jouer avec les degrés de difficulté ou de facilité de lecture en rendant certains plans soit trop courts pour être lus « confortablement » (gêne de la frustration) soit si longs qu'ils peuvent être lus et relus au-delà de toute satiété (gêne de « l'ennui »). Ce sont là les pôles (ou plutôt les « vecteurs ») d'une véritable dialectique des durées, capable de susciter une rythmique visuelle tout aussi riche, en fin de compte, que celle de la musique actuelle.

Mais il existe, en dehors des paramètres du découpage, d'autres paramètres à potentiel dialectique, lesquels, du fait de leur caractère clairement dichotomique, peuvent, pensons-nous, être inventoriés de façon plus ou moins exhaustive.

Il y a, tout d'abord, les **paramètres photographiques,** dont les plus importants, peut-être, sont le **flou** et le **net**, ainsi que leur corollaire, l'étendue de la profondeur du champ. Nous avons déjà parlé de l'intervention de ces paramètres dans l'organisation de « Boule de Suif » de Romm. Mais les premiers cinéastes à les avoir expérimentés d'une manière systématique furent ceux que l'on appelle parfois les « impressionnistes français » (Dulac, Epstein, Gance et L'Herbier). Leur préoccupation de l'opposition entre net et flou les poussa à réduire artificiellement la grande profondeur de champ que les ouvertures de diaphragme utilisées alors leur imposaient, ceci au moyen de trames-diffuseurs ou de plaques de verre frottées de vaseline, et même d'introduire, par ce dernier moyen, le flou sur un plan de profondeur qui était, par ailleurs, net (voir la première séquence de « El Dorado », où Eve Francis, assise sur un banc face à la caméra au centre d'une rangée de filles, est très perceptiblement floue alors que ses voisines sont toutes nettes). Ils étaient également préoccupés par les passages du flou au net, notamment au moyen des déplacements des personnages en profondeur, effet qui allait être exploré d'une manière intensive par presque tous les Russes de la grande époque, surtout Eisenstein, Dovjenko, Romm et Barnett.

Au Japon, Ozu sera également très préoccupé par le flou et le net, et « Le Fils Unique » contient un groupe de plans étonnant à cet égard : nous voyons d'abord deux personnages assis face à face (profils vers la caméra). Un oreiller au premier plan est très flou alors que les personnages au deuxième plan sont nets ; la conversation continue, nous voyons successivement nos deux personnages de face en champ et contrechamp, puis nous revenons à l'axe initial. Mais c'est maintenant l'oreiller qui est net, alors que les personnages sont deux « paquets de flou ». Cette structure symétrique, si simple et si isolée soit-elle, témoigne d'un souci que nous pouvons déjà qualifier de « dialectique » et que nous rencontrons à différentes reprises dans toute l'œuvre d'Ozu entre 1927 et 1947.

Ce souci concernant les rapports entre le flou et le net se retrouve chez beaucoup de grands cinéastes actuels, notamment chez Antonioni et Resnais, mais surtout chez Bresson, qui souvent souligne fortement l'opposition entre les deux paramètres, soit dans un but purement compositionnel, soit (mais plus rarement) dans un but structural, en l'associant aux entrées et sorties et aux champs vides.

Les autres paramètres « photographiques » (pour ce qui est du noir et blanc) concernent les valeurs lumineuses proprement dites : le contraste et la tonalité (ou « brillance » comme on dit en télévision). Il n'est pas rare qu'un mélange de « styles » photographiques soit employé de manière systématique au sein d'un film, presque toujours en conjonction avec une alternance scénarique : entre intérieurs et extérieurs (voir « L'Année dernière à Marienbad », mais aussi d'assez nom-

breux films commerciaux, tels que « Divorce à l'italienne ») ; entre présent et passé (« Hiroshima, mon amour »), entre rêve et réalité, été et hiver, etc. Il n'est pas cependant interdit de penser que de telles alternances (ou gradations) de contraste et de tonalité puissent également être érigées en structures autonomes, non-synchrones avec les structures scénariques, établissant ainsi un type de dialectique complexe au niveau du plan et du raccord. D'ailleurs, ce qui ne semble encore être fait ni pour la photo en noir-et-blanc, ni pour la photo en couleurs (3), l'a bien été pour le mélange des deux. Les recherches concernant l'association dans un même film d'images en noir-et-blanc et en couleur remontent très loin, au temps des premiers cinéastes. Déjà, les « primitifs » (on pense surtout à Méliès) coloriaient leurs films, soit d'un bout à l'autre, **soit en partie seulement.** Le chef-d'œuvre d'Abel Gance, « Napoléon », va plus loin : la séquence, par exemple, où le héros contemple la mer du haut d'un rocher, introduit dans un contexte noir-et-blanc une suite de plans dont chacun est teinté différemment, produisant un effet plastique tout à fait saisissant. Ces recherches furent plus ou moins abandonnées après l'avènement des procédés de prises de vue en couleurs (4), mais reprises depuis une quinzaine d'années par certains jeunes cinéastes. Dans « Nuit et Brouillard », Resnais utilise une alternance couleur/noir-et-blanc, mais qui est conditionnée par une autre alternance (entre documents « au passé » et prises de vue « au présent »). A notre connaissance, une des premières tentatives sérieuses de bâtir des structures autour de ces deux pôles, structures indépendantes des structures scénariques mais reliées à celles-ci par un jeu dialectique complexe, fut « Exemple : Etretat », un court métrage de Monique Lepeuve, jeune cinéaste française dont les films expérimentaux abordent presque tous des problèmes fondamentaux de forme ou de langage. Ici, images en noir et blanc, images monochromatiques dans tous les tons et images polychromatiques avec toutes les dominantes ou sans dominante, bref tous les aspects de la couleur au sens large, alternent en rapide succession (5), par un montage d'une grande complexité rythmique, qui mélange par ailleurs les prises de vues directes et les images de cartes postales anciennes. Enfin, un commentaire, mi-parlé, mi-chanté, qui semble alternativement s'éloigner et se rapprocher de l'image, sert à compléter la structuration d'un film qui, si bref et modeste soit-il, représente néanmoins un pas important vers la notion de dialectique complexe, par opposition aux dialectiques simples que nous sommes en train d'énumérer.

I

Avant d'aborder un troisième type de dialectique, attardons-nous un instant sur un type particulier d'opposition couleur-noir-et-blanc, qui illustre un procédé d'application plus générale, lequel peut jouer un rôle très important au sein d'une structuration dialectique : il consiste à **privilégier** un des pôles d'un paramètre en l'employant d'une façon rare ou unique. C'est un autre concept qui présente un parallèle frappant avec un procédé utilisé dans la musique sérielle depuis Webern et qui consiste à privilégier une note ou un registre de manière analogue. Certains cinéastes, au lieu de faire alterner systématiquement la couleur et le noir-et-blanc tout au long d'un film (soit au niveau du plan, soit à celui de la séquence), introduisent dans un contexte par ailleurs purement noir-et-blanc une séquence ou même un plan unique en couleurs. C'est le cas d'Agnès Varda (le pré-générique de « Cléo de 5 à 7 ») et de Marcel Hanoun (la séquence des courses hippiques dans « Le Huitième Jour »). Mais l'emploi le plus surprenant de ce procédé se trouve sans doute dans « Entre le Ciel et l'Enfer » de Kurosawa, où un seul couple de plans en couleurs apparaît à l'improviste, ostensiblement pour montrer une colonne de fumée rouge nécessaire au déroulement de l'histoire, mais marquant fortement, par sa qualité de rupture presque gratuite, le début de la troisième partie du film, traité dans un style très différent des deux premières parties, et au cours de laquelle s'organise à travers Tokyo la chasse à l'homme qui aboutira à l'arrestation du kidnappeur.

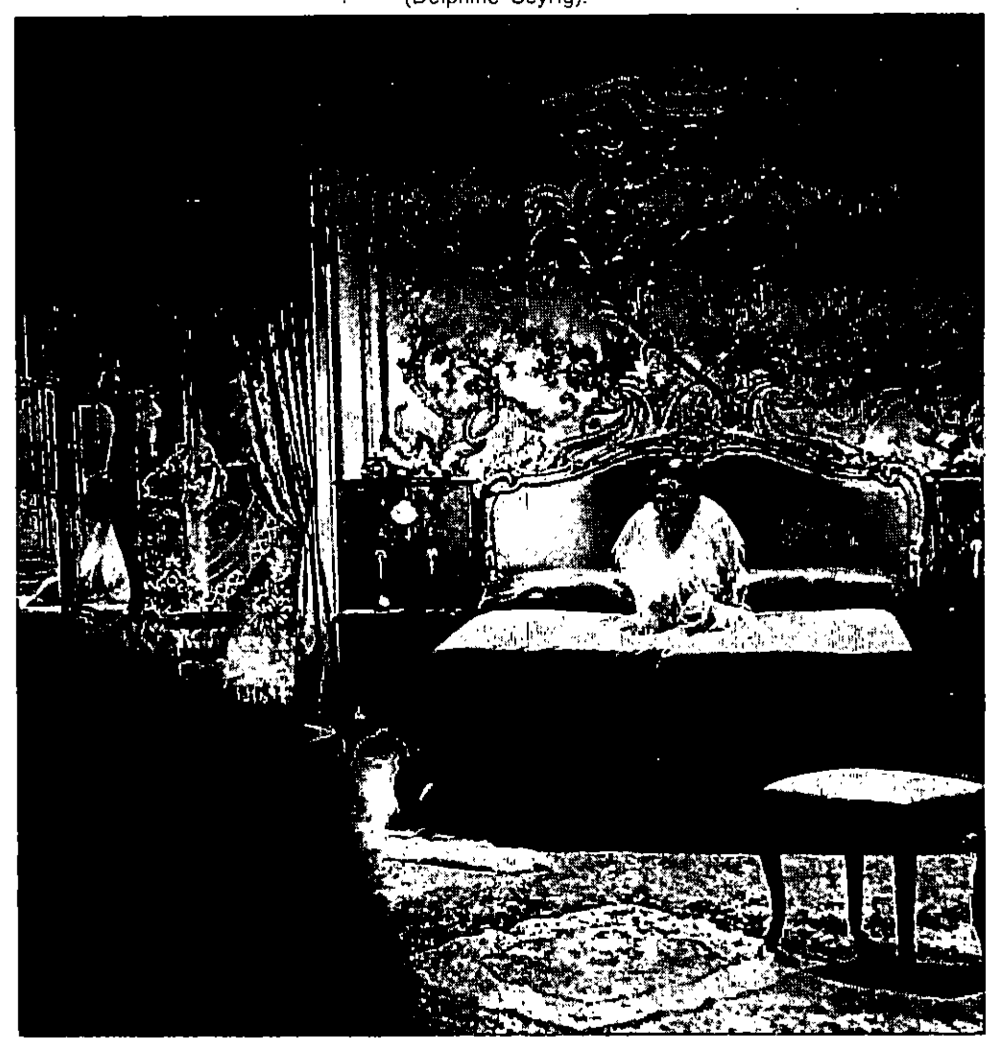
Enfin, il est évident que, répondant à ces paramètres « photographiques », existe tout un jeu de paramètres sonores qui peuvent faire (et ont souvent fait) l'objet d'organisations dialectiques, mais leur importance est telle que nous préférons les traiter à part, dans un chapitre qui sera entièrement consacré aux dialectiques du son.

II

Venons-en maintenant au troisième type distinct de dialectique codifiable (quoique nos prétentions « encyclopédiques » seront peut-être contestées ici). Il s'agit de ce que nous appellerons les **dialectiques organiques.** Parmi celles-ci, la plus simple est, de toute évidence, l'opposition entre l'image et... son absence (laquelle a pour pendant l'opposition entre présence et absence du son, qu'utilise systématiquement Godard dans « Deux ou trois choses que je sais d'elle » et dont nous parlerons aussi dans notre article sur le son). Ici, nous avons affaire à un type de dialectique distinct de ceux que nous avons vus jusqu'à présent, puisqu'elle se réduit à ses deux pôles, se limite à une simple alternance (bien qu'une sorte de sous-dialectique de gradations se présente à l'intérieur du pôle « absence de l'image », à savoir toutes les variations de tonalités possibles entre l'écran blanc et l'écran noir), car si illisible soit-elle, une image reste une image. Traditionnellement, l'absence d'image est une simple ponctuation, « signifiant » passage de temps, au même titre que l'enchaîné. Des théoriciens académiques ont voulu établir que l'enchaîné suggère un laps de temps plus court que le noir avec fondus, mais il s'agit là d'une vue de l'esprit, ou plutôt de la volonté d'accorder une valeur inhérente, organique, à une convention parfaitement arbitraire. Des cinéastes comme Dovjenko, Melville et surtout Bresson, tout en continuant à utiliser l'écran noir comme ponctuation, ont néanmoins bien senti la valeur structurale que recélaient ces noirs, par opposition à la valeur plus essentiellement plastique de l'enchaîné. Mais ce sont surtout des jeunes expérimentateurs de l'école « souterraine » du cinéma américain qui ont réellement tenté d'utiliser la présence et l'absence de l'image comme des pôles de valeur égale, et d'organiser des films autour d'eux. Stan Brakhage (dans « Reflections on Black ») et Bruce Conner (dans « A Movie ») utilisent des longs passages d'écran noir qui ne sont déjà plus de simples ponctuations. Mais nous pensons surtout à « Blond Cobra », de Ken Jacobs. Film assez frivole par ailleurs, il utilise de très longues séquences où l'écran reste totalement noir (noir consécutif à ce qu'un personnage vient boucher l'objectif) tandis que la voix de l'inénarrable Jack Smith raconte des histoires « énormes ». Au fur et à mesure que le film avance, la « menace » de l'écran noir se fait sentir d'une manière plus aiguë chaque fois qu'un personnage s'approche de la caméra (et les auteurs ne se privent pas d'en jouer, le film ayant été tourné dans une sorte de chambre de bonne et « à bout portant »). C'est cette menace qui finit par donner de l'intérêt à cette dialectique simpliste (qui nous retient, précisons-le, davantage pour des raisons théoriques qu'esthétiques).

Et maintenant, il faut parler de deux « triades » qui peuvent à première vue paraître fondamentales dans cet examen des dialectiques : la marche arrière et la marche normale de l'image, s'articulant autour de l'image figée, et l'accéléré et le ralenti s'articulant autour de la vitesse normale, chacune de ces « triades » donnant lieu à deux possibilités dialectiques. On sait que Jean

Exemple de dialectique
du décor dans « Marienbad » : la chambre
(Delphine Seyrig).





Epstein, dans ses écrits théoriques, a érigé une sorte de philosophie esthétique du cinéma à partir de ces paramètres, qu'il semble avoir considérés comme les fondements mêmes de notre art. Ceci l'a conduit à de nombreuses intuitions fort actuelles (notamment sur la notion de discontinuité), mais à notre avis ses théories s'éloignent par trop de la pratique. Or, en dehors de leur utilisation anecdotique (côté « burlesque » de l'accéléré, « poétique » du ralenti), très peu de tentatives sérieuses ont été faites pour utiliser ces jeux de paramètres structuralement (toujours d'ailleurs, avec la connotation habituelle). On ne peut guère citer que quelques films expérimentaux ou « Zéro de Conduite ». En fait (et malgré certaines utilisations privilégiées et non-anecdotiques de Kurosawa) nous pensons que ces effets sont trop chargés en « expressivité », trop « magiques » (un peu comme les effets de lentilles déformantes), pour se libérer de l'armature scénarique, et ne peuvent guère être abordés structuralement qu'à ce niveau-là (6).

Par contre, l'opposition bipolaire entre l'image en mouvement et l'image figée a été beaucoup exploitée depuis quelques années dans une optique que l'on peut parfois appeler dialectique. Chris Marker a fait « La Jetée » entièrement en images fixes (bien qu'ici il s'agisse en fait d'autre chose : des photographies en tant que matière — voir plus loin) au sein desquelles le mouvement à l'intérieur de l'image se trouve privilégié radicalement (un seul plan, d'une jeune fille qui ouvre les yeux). Truffaut dans « Jules et Jim », ainsi que presque tous les jeunes metteurs en scène anglais, utilise l'image figée comme une sorte de ponctuation ou gag, avec des résultats assez inégaux.

Toutefois, une autre dialectique organique s'est avérée relativement riche en possibilités : c'est celle qui oppose les prises de vue directes à l'animation. Le grand inventeur de cette idée fut aussi le plus grand pionnier de l'animation, Emile Cohl. Ses séquences animées étaient très souvent encadrées par des sketches joués, mais surtout, il intégrait souvent des personnages vivants au sein de ses étonnants jeux de métamorphoses.

Le principe a été repris par Disney dans l'esprit que l'on sait (« Saludos Amigos », et Cie) mais plus récemment des animateurs américains et tchèques l'ont repris dans un sens moderne et résolument structuraliste. C'est le cas surtout de Karel Zeman, dont le chef-d'œuvre, « L'Invention Diabolique », contient un mélange continuel et extrêmement complexe des deux techniques. C'était peut-être la première fois que l'on passait d'un plan rapproché d'une

scène en « réel » à un plan général de la même scène vue dans une animation **qui s'avouait telle** (car il ne faut pas confondre avec les truquages de « King-Kong », par exemple, qui visaient à créer l'illusion d'une continuité de matériaux). Zeman a continué à explorer ce mélange de techniques dans ses longs métrages ultérieurs, mais il n'a jamais retrouvé la rigueur formelle ni la tenue poétique du premier. Néanmoins, nous pensons que c'est un domaine encore riche en possibilités, à condition de s'écarter de la voie du pastiche graphique.

Hormis les exemples isolés comme l'œuvre de Cohl, cette notion de dialectique organique est relativement récente, l'unité de matériaux et de styles ayant été une règle presque universellement respectée (à l'instar des arts traditionnels) jusqu'à l'avènement de la télévision. C'est d'ailleurs là, à notre avis, le plus grand apport de ce moyen de communication : en brisant les barrières entre les genres, et notamment en mélangeant, par la force des choses, le « filmé » au « direct », il a promu la création de nouvelles formes et de nouvelles structures, fondées justement sur le mélange des genres et des matériaux qui leur sont inhérents, et éventuellement sur les dialectiques multiples qui peuvent surgir de ces mélanges. En France, un des auteurs qui ont le mieux senti ces possibilités est André S. Labarthe, coproducteur avec Janine Bazin et principal artisan de la série « Cinéastes de notre temps ». Dans bon nombre de ses émissions (Gance, Godard, Leenhardt) Labarthe s'est efforcé de structurer les ruptures de ton et de style implicites dans l'emploi alterné d'entretiens filmés et autres documents « bruts » avec des citations d'œuvres, **cherchant** une **forme-essai** (7) **discontinue** face à la continuité, souvent si plate, du documentaire classique... et par analogie, pensons-nous, à l'écriture discontinue de la musique contemporaine. L'émission sur Godard, en particulier, utilise une dialectique qui oppose des ruptures de style et de matériaux évidentes à des transitions imperceptibles, « à appréhension retardée », jouant sur les ambiguïtés qui pouvaient exister entre le style faussement improvisé des films de Godard et le style « en direct » des entretiens (Godard dialogue avec Labarthe dans une voiture, tandis que les rues qui défilent derrière le pare-brise — en plan de coupe — sont celles d' « Alphaville »).

Au cinéma proprement dit, c'est précisément Jean-Luc Godard qui a exploré le plus systématiquement les mélanges de styles et de matériaux et ses films sont nombreux à en avoir tiré une partie structurale essentielle. L'armature extrêmement simple de « Vivre sa Vie »

1 Jacques Tati dans « Les Vacances de Monsieur Hulot ». 2 « Opéra-Mouffe » de Agnès Varda. 3 « L'Invention diabolique » de Karel Zeman.


1


2


3

(séquences compartimentées par des cartons — ce qui constitue en soi un mélange de matériaux original dans le cinéma parlant) fut animée par les oppositions de style entre elles (faux documentaire avec commentaire, entretiens vrais et faux, faux documentaire avec commentaire « off », faux style « actualité », etc.). Formellement plus complexe, « La Femme mariée » utilise l'injection ponctuelle (et numérotée) de séquences de vrai (?) cinéma-vérité dans un contexte joué, qui atteint parfois à un tel degré d'abstraction qu'il constitue un autre matériau à part, le tout ponctué par des placards publicitaires. Et le résultat est un vaste « collage » dans le temps, où ces ruptures veulent jouer un rôle organisateur. Cependant le mouvement du film n'est pas toujours très sûr et les comédiens n'étaient peut-être pas très bien choisis en fonction de ce double rôle qu'ils allaient devoir assumer. Mais cette technique de collage a trouvé un aboutissement dans « Pierrot le fou », où elle est intégrée à une armature scénarique plus rigoureuse (comportant elle-même une dialectique entre « action » et « histoire » que nous étudierons ultérieurement). Ici, chaque séquence, sans avoir besoin d'une compartimentation aussi accentuée que dans « Vivre sa vie » ou « La Femme mariée », éclaire par des moyens nettement différenciés cette armature centrale, généralement à travers la référence explicite à un genre particulier (comédie musicale, film de gangster, interview de télévision, théâtre de boulevard, feuilleton, numéro de cabaret, etc.), et cette alternance fournit non seulement une des structures essentielles du film, mais aussi un de ses sujets.

Mais si Godard emploie toute une gamme de rapports entre la caméra et ses personnages, il est extrêmement rare qu'il les filme à leur insu, ou sans qu'ils en soient avertis (le seul emploi que nous lui connaissions de cette technique est dans son deuxième film « Une femme est une femme »). En effet, comme l'a dit Susan Sontag, « Ce n'est pas que Godard fasse des films improvisés, mais qu'il aime à leur donner **l'apparence** de l'improvisation ».

Agnès Varda, par contre, a donné avec son meilleur film, « Opéra-Mouffe », un exemple presque unique de dialectique rigoureuse opposant prises de vue « sur le vif » à des prises de vue « concertées », la liaison étant assurée en quelque sorte par des prises de vue manifestement concertées mais ayant l'apparence de prises de vue « sur le vif ». La compartimentation rigide des séquences et surtout les grandes variations de durée entre celles-ci fournissent l'armature centrale autour de laquelle s'organise cette autre dialectique, ce qui donne à ce film une forme à la fois d'une rigueur et d'une complexité inhabituelles. Et la « coloration » de cette dialectique « sur le vif-concerté » s'enrichit d'autant plus que celle-ci va de pair avec une « gamme d'expression » qui s'étend du « réalisme brut » (images prises sur le vif) à un « irréalisme » franchement poétisé (images concertées) en passant par une sorte de « fantastique social » assez savoureusement ambigu (images concertées d'apparence brute).

Nous ne connaissons qu'une seule tentative sérieuse dans ce sens au niveau du long métrage : c'est le film américain « The Savage Eye ». Mais à la différence de Varda, les auteurs de ce film ont été complètement insensibles aux problèmes structuraux que posaient ce mélange de matériaux et de styles de prises de vue, et leur affabulation puérile ne pouvait pallier cette déficience fondamentale.

Enfin, si Godard utilise des tableaux de maîtres comme ponctuation au même titre (8) que les placards publicitaires, nous ne connaissons pas d'autres exemples où les tableaux aient été intégrés de manière satisfaisante à une dialectique de matériaux. Mais il n'en va pas de même des photos fixes : William Klein dans « Cassius le Grand » et le monteur anonyme de « Octobre à Paris » ont associé des photos fixes et des prises de vue d'une même scène de manière parfois saisissante, lorsque le passage de l'une à l'autre portant sur une même action donne naissance à une vision rythmiquement et poétiquement inédite.

III

Les dialectiques d'écriture, nous l'avons vu, existent d'abord au niveau du plan et du raccord, bien qu'elles puissent susciter des structures à l'échelle de la séquence, comme à celle du film. Les dialectiques « photographiques » peuvent, elles, fonctionner tantôt entre plans, tantôt entre séquences. Quant aux dialectiques « organiques », certaines ont tendance à rester davantage à l'échelle des séquences, c'est-à-dire qu'elles suivent le mouvement du **scénario** (par opposition à celui du découpage, pour reprendre une distinction traditionnelle peu compatible avec nos idées). Or, il existe un autre type de dialectique extrêmement important qui, lui, demeure intimement lié à l'armature scénarique et partant à la notion de séquence, sauf dans la mesure où précisément certains cinéastes actuels cherchent à faire du plan une unité scénarique au même titre que la séquence. Nous voulons parler, bien entendu, de la dialectique du « temps scénarique », autrement dit de l'organisation des « grandes ellipses » (en avant ou en arrière) dont il a été question dans notre premier article. Il nous semble que la notion de dialectique à ce niveau du film n'est intervenue qu'assez tardivement (notamment avec les retours en arrière de « Le Jour se lève ») car c'est l'articulation des « flashbacks » (et éventuellement des « flash-forwards ») autour de l'axe d'un temps « présent » qui offre les possibilités de structuration les plus évidentes au niveau du temps scénarique. Ce n'est que très récemment que l'on en est arrivé à structurer organiquement une simple progression linéaire du temps scénarique, ceci à travers les dialectiques complexes qui feront l'objet de la deuxième partie de cet article.

Le film qui représente le mieux la conception moderne du flashback (c'est-à-dire d'un récit a-chronologique mais avec référence à une échelle de temps virtuelle) c'est « Nicht Versöhnt » de Jean-Marie Straub. Ici, l'étalon du temps est l'histoire moderne de l'Allemagne et la dialectique centrale du film, la manière dont les séquences avancent ou reculent par rapport à cet étalon. Toute différente et infiniment plus complexe est la démarche de « Marienbad », où chaque séquence (ou chaque plan-séquence) se réfère à une ou plusieurs autres séquences dans un « temps » (au sens grammatical) qui est peut-être le passé, peut-être le présent, peut-être le futur. Cette dialectique de l'incertitude à plusieurs variables (9) engendre en elle-même des structures complexes, indépendantes des structures scénariques (variations sur des thèmes : la statue, la femme à la balustrade) ou de découpage (organisation des mouvements de caméra, des grosseurs, des ellipses, etc.). Mais les dialectiques de temps sont trop fondamentales et mettent en cause trop d'autres aspects de la dichotomie Forme-Sujet pour que nous puissions les approfondir dans le cadre de cet inventaire des principales dialectiques simples.

IV

Que l'on mette à part les dialectiques du temps ou qu'on les compte parmi les **dialectiques de séquence**, celles-ci, qui constituent la dernière grande classe de structure simple, sont à la fois nombreuses et essentielles.

La plupart des scénaristes, même les plus commerciaux, savent qu'il vaut mieux établir entre les séquences successives un jeu de contrastes, soit de durée, soit de temps, soit de ton, soit d'une combinaison entre les trois. Mais très peu d'auteurs de film cherchent à donner une structure **abstraite** à leurs œuvres à travers ses paramètres. En ce qui concerne la durée des séquences, nous avons déjà cité l'exemple éclatant de « Opéra-Mouffe ». Mais le

réalisateur le plus soucieux de ce problème de durées est sans doute Robert Bresson, surtout à partir du « Journal d'un Curé de Campagne ». A partir d'une prédominance de séquences courtes, ce film va progressivement vers une prédominance de séquences très longues (non pas que les séquences se rallongent, mais que les séquences longues se font plus fréquentes), les séquences courtes étant associées, par ailleurs, au récit « off » et à un découpage souple et lié, tout en mouvements et recadrages, alors que les séquences longues sont parlées « synchrones » et découpées essentiellement en « champ - contrechamp ».
« Procès de Jeanne d'Arc », par contre, est plus linéaire de structure : avant tout, ce qui compte ici ce sont les durées successives des séquences, comme des plans, et même les intervalles qui séparent les débuts et fins des répliques des changements de plan... ou de séquence (10). C'est là la respiration qui sous-tend toute l'œuvre. Mais dans les films monocordes de Bresson, la notion d'opposition (sinon de variation) de **ton** trouve peu de place. Et si son utilisation dans le cinéma courant ressemble le plus souvent (en moins grinçant) à l'alternance de burlesque et de mélodrame que l'on trouve dans ce « Journal d'une femme de chambre » tourné par Renoir aux Etats-Unis, le même réalisasateur a réussi, quelques années plus tôt, une extraordinaire orchestration de ce paramètre dans « La Règle du Jeu », célèbre précisément pour son mélange subtil de tons (ou de « genres », comme on dit).
Plus complexes encore à cet égard sont « Les Vacances de Monsieur Hulot ». Ici, le contraste d'une séquence à l'autre, à la fois dans la durée, le tempo, le ton et le cadre (intérieur ou extérieur, jour ou nuit) est constamment contrôlé, dosé, déterminant tout le devenir du film et même toute sa beauté. C'est un film où l'ennui (celui des personnages comme celui du spectateur devant une image délibérément trop longue par rapport à sa lisibilité) est utilisé **rythmiquement** au sein d'une structure complexe faite de paramètres abstraits et d'une gamme expressive étroite mais délicatement variée. De toute l'histoire du cinéma, c'est peut-être le film qui, avec « Zéro de Conduite », a tiré le meilleur parti de la possibilité de structurer un film à travers les différentes caractéristiques de chaque séquence considérée comme une cellule, comme une entité irréductible, indépendamment de toute dialectique spatiale ou temporelle.

V

Il ne reste plus qu'à parler de la multiplicité d'autres dialectiques qui sont, elles, difficilement répertoriables, et qui portent sur les dialogues, le jeu des comédiens, les décors, le maquillage, les costumes, bref sur tout ce que nous pouvons désigner comme le **contenu explicite** des images et du son.
C'est dans « Marienbad » que nous rencontrons le plus grand nombre de structures de cette sorte, que ce soit à travers les dialogues et les incidents (répétitions exactes, répétitions avec variantes, rappels, allusions, anticipations, etc.) ou bien à travers le décor (la prolifération progressive des meubles et des boiseries de la chambre, ainsi que la croissance progressive de ses dimensions).
Un autre type de dialectique de décors se trouve dans un des films les plus passionnants de Kon Ichikawa, « La Revanche de Yuki-no-jo », film qui utilise toute la gamme de stylisations possibles, du fond noir à des intérieurs parfaitement réalistes, en passant par la toile peinte et autres dispositifs de style scénique. Dans une séquence d'une ambiguïté remarquable (mi-fantasme, mi-réalité) une sorte de brouillard épais et jaunâtre se dissipe peu à peu et laisse apparaître le même brouillard peint sur une toile de fond. Le film utilise par ailleurs des conventions théâtrales telles que le double du héros ou le mélange du comique et du tragique (manifestement emprunté au théâtre jacobéen) dans une optique assez rigoureusement dialectique.
Au niveau des comédiens, Alain Robbe-Grillet a fait une tentative intéressante dans « Trans-Europ-Express », opposant des séquences jouées par des non-professionnels à d'autres jouées par des professionnels. C'est là aussi une structure, embryonnaire, certes, et coïncidant d'une façon un peu simpliste avec un aspect de l'armature scénarique qui lui-même est un peu simpliste, mais qui pourrait assurément supporter des développements plus complexes, alors que dans le cinéma italien, par exemple, où ces mélanges d'amateurs et de professionnels sont fréquents, ils sont toujours restés anarchiques.
Enfin, l'ensemble de l'œuvre cinématographique de Robbe-Grillet (tout comme son œuvre romanesque) fait appel à des structures du type itinéraire, et l'utilisation du trajet Paris-Anvers dans « Trans-Europ-Express » relève également, à notre sens, de la notion de dialectique, tout comme le double itinéraire qu'utilise Michel Mitrani dans le film télévisé qu'il a tiré de « Tous ceux qui tombent » de Beckett (l'itinéraire schématique de l'action nous est montré en un seul plan pris d'un hélicoptère avant que cette action ne soit jouée « dans » le détail » au cours du film proprement dit).

VI

Nous avons laissé pour la fin de cet article une tentative de définition plus générale de cette notion de structure ou de dialectique au cinéma, puisque nous pensons que c'est surtout à travers la multiplicité de formes qu'elle revêt que se révèle sa nature véritable et aussi que son intérêt principal est peut-être de nous montrer la convergence fondamentale entre toutes sortes de recherches et d'expériences qui peuvent, à première vue, sembler parfaitement étrangères l'une à l'autre. On remarquera que nous disons « structure **ou** dialectique ». C'est que nous pensons qu'au cinéma ce sont essentiellement la même chose : les structures semblent presque toujours se présenter sous un aspect dialectique, c'est-à-dire sous la forme d'un paramètre évoluant entre une ou plusieurs paires de **pôles** bien définies. Même la structure-itinéraire, intérieurement plus complexe en tant que structure individuelle, comporte deux pôles : départ et arrivée (Paris-Anvers dans « Trans-Europ Express »). En gros, nous pensons qu'il y a structure lorsqu'un paramètre évolue selon un schéma reconnaissable comme tel, soit par le spectateur en salle, soit par le réalisateur à la table de montage, car nous pensons aussi que des structures « qui ne sont perceptibles que pour ceux qui les ont faites » ne sont pas pour autant inopérantes quant au résultat esthétique final. En effet, si l'exemple des formes « cachées » dans « Wozzeck », formes dont Berg voulait qu'elles ne fussent jamais perçues par l'auditeur, a servi souvent de caution pour un certain type de philistinisme, c'est un exemple qui n'en demeure pas moins hautement significatif pour le cinéma, lequel présente sans doute davantage encore de rapports avec l'opéra (tel, du moins, que le concevait Berg) qu'avec la musique dite « pure » à laquelle nous nous référons peut-être un peu trop souvent (voir à cet égard les écrits de M. Fano sur « Wozzeck »).
Par ailleurs, il est évident qu'une analyse très poussée montrerait que l'application des principes structuraux que nous avons pu déceler dans certains chefs-d'œuvre n'est pas aussi systématique ni aussi rigoureuse qu'elle peut l'apparaître dans une vue d'ensemble. Le double mouvement des séquences courtes et longues (et les styles de découpage qui l'accompagnent) dans « Le Journal » de Bresson n'est certes pas d'une rigueur mathématique et comporte de nombreuses « déviations », de nombreuses ruptures. Nous pensons que de pareilles ruptures, intervenant dans des structures encore plus consciemment élaborées, pourraient donner naissance à encore d'autres

structures, mais nous ne connaissons aucun exemple d'une démarche de ce genre si ce n'est dans le film avorté que nous avons tiré du « Bleu du Ciel » de Georges Bataille.

Au terme de la première partie de cet article on doit peut-être regretter un certain schématisme, imposé par la diversité du sujet. Mais nous avons pensé que cet inventaire des structures simples, plus ou moins complet, devait être dressé avant d'aborder les dialectiques complexes qui en découlent, ceci à travers quelques analyses plus approfondies que celles que nous avons esquissées ici. - Noël BURCH. (A suivre).

---

(1) Voir Cahiers nos 188, 189 et 190.

(2) Ce n'est évidemment pas là la seule source d'illisibilité : celle-ci peut provenir du brouillage de la composition (reflets), du flou, d'un composant sonore qui distrait... ou même du format de l'écran (voir plus loin nos remarques sur « Marienbad »).

(3) Il va sans dire que des oppositions et des ruptures de style au niveau de la séquence ont été tentées en couleurs, et dans un esprit plus libre qu'en noir-et-blanc (« Deserto rosso », « Muriel »).

(4) Nous passons sous silence des alternances purement anecdotiques comme celles que l'on trouve dans « A Matter of Life and Death » ou « Bonjour Tristesse ».

(5) Des expériences semblables mais moins rigoureuses ont été conduites à l'échelle du long métrage par Paul Vecchiali (« Les Ruses du Diable »), Guy Gilles (« L'Amour à la Mer ») et Conrad Rooks (« Chappaqua »).

(6) En ce qui concerne, cependant, la marche arrière, André Hodeir en propose une utilisation structurale fascinante : l'introduction, dans un film, de séquences dont les images, projetées d'abord à l'endroit, puis à l'envers, revêtiraient, dans les deux cas, deux sens parfaitement cohérents mais totalement différents, peut-être grâce à l'adjonction d'une nouvelle piste sonore.

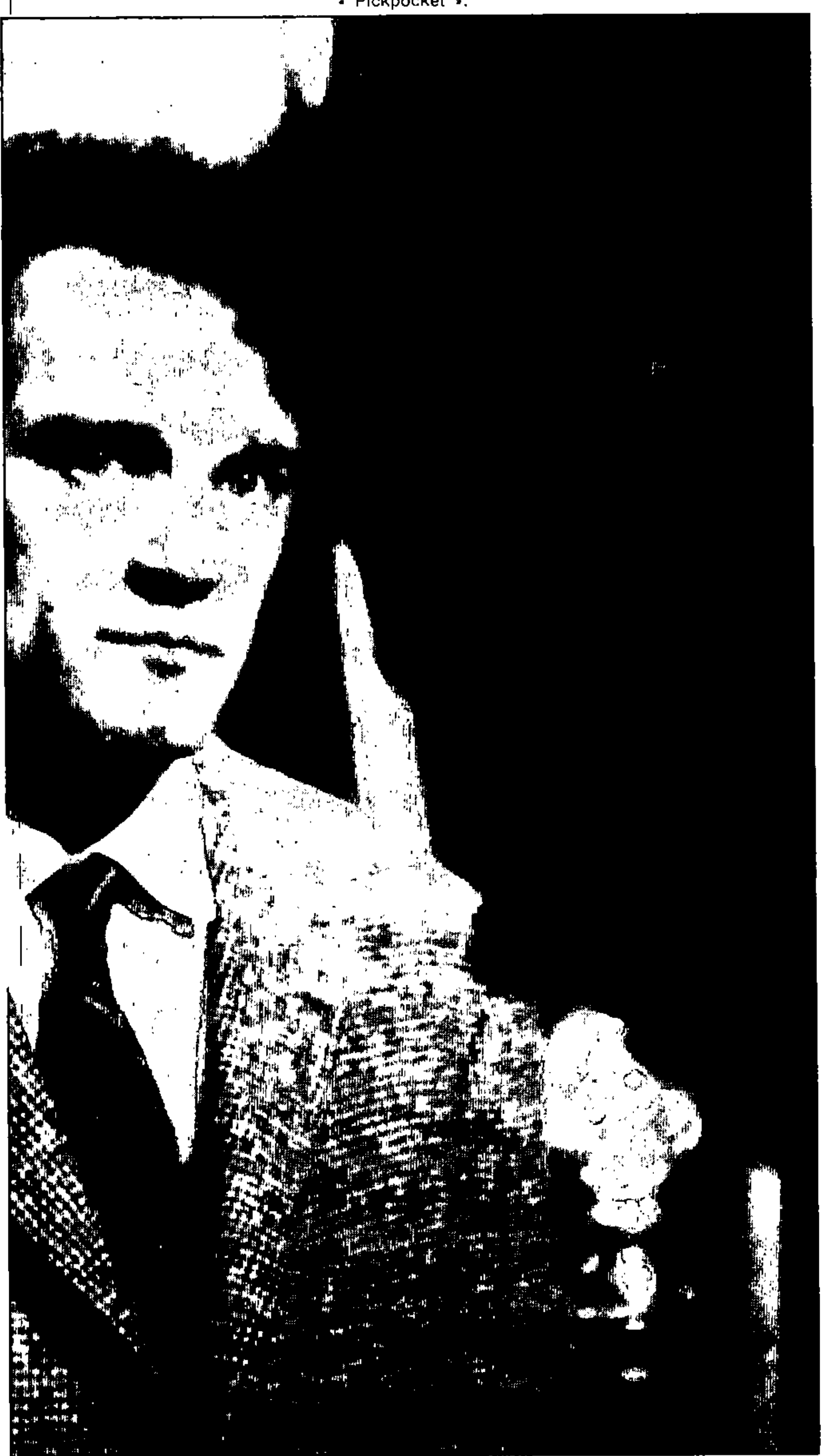
(7) Nous reparlerons de la forme-essai au cinéma dans un prochain article sur les nouvelles formes du récit.

(8) Formellement : qu'il soit bien entendu que lorsque nous faisons allusion à la fonction structurale d'un paramètre, nous ne perdons pas de vue qu'il joue sans doute d'autres rôles au sein de cet objet complexe qu'est un film.

(9) Que Jean Epstein avait préconisée et expérimentée dès 1927, avec « La Glace à trois faces ».

(10) Paramètre qui a pour pendant les intervalles entre les entrées et sorties du champ et les changements de plan, qui entrent, nous l'avons déjà vu, pour une large part dans la combinatoire bressonienne.

Emploi du flou d'entrée dans le champ : « Pickpocket ».



1

2





3

le cahier critique

1 Jean-Luc Godard
« Anticipation » (Anna Karina, Jacques Charrier)

2 Alain Jessua
« Jeu de massacre » (Claudine Auger, Michel Duchaussoy)

3 Otto Preminger
« Porgy and Bess » (Sidney Poitier)

La machine humaine

THE BOY WITH GREEN HAIR (LE GARÇON AUX CHEVEUX VERTS) Film américain en technicolor de Joseph Losey. **Scénario :** Ben Barzman et Alfred Lewis Levitt, d'après une histoire de Betsy Beaton. **Images :** Georges Barnes. **Musique :** Leigh Harline. **Montage :** Frank Doyle. **Interprétation :** Dean Stockwell (Peter, l'enfant aux cheveux verts), Pat O'Brien (Le tuteur), Robert Ryan (Le détective), Barbara Hale.
Producteurs : Dore Schary, Adrian Scott, Stephen Ames. **Production :** R.K.O., 1948. **Distribution :** A.Z. Distribution. **Durée :** 1 h 20 mn.

Dans « The Boy with Green Hair », Losey se découvre déjà pourvu — et maitre — de tous ses éléments. La dimension fable (plus ou moins didactique) restera toujours présente dans son œuvre, de sa forme la plus latente jusqu'à la plus patente. Elle se manifestera notamment dans la science-fiction métaphorique de « The Damned » et dans l'exploration (du plus au moins réaliste de ses niveaux) de la réalité de « The Servant ». La plus dangereusement pure de ces fables allait être « King and Country » (univocité du réel et de son signe), œuvre mal-aimée, en dépit (ou à cause) de sa très particulière séduction. Curieusement, « The Boy », premier film, totalise d'emblée les dimensions des trois autres.

Ce film-fable a pour moteur l'enfant différent : le mouton noir — ici vert. Le film démarre sur un sujet anodinement réaliste, semble-t-il, que transmute bientôt l'introduction abrupte d'un élément irréaliste — mais qui nous fait trop ouvertement sortir du réel pour que nous ne comprenions pas tout de suite qu'il s'agit de nous y ramener.

Au contraire de ce « Boy » où le fantastique est un révélateur de la réalité, nous voyons que dans le « Servant » c'est de la réalité elle-même que finit par surgir, s'ajoutant aux innombrables autres, une dimension fantastique (et au cas où nous n'aurions pas perçu la chose, Losey se paye l'astuce de lancer en passant le mot vampire à propos du curieux serviteur). La beauté du « Servant » vient donc de ce que le fantastique y nait, comme par surcroit, aux limites de l'exploration du réel, tandis que celle du « Boy » vient de ce que, à travers l'élément fantastique qu'il s'incorpore (subitement introduit et constamment désigné comme tel), c'est la réalité elle-même qu'on continue d'apercevoir, mais révélée dans ses plus profondes couches.

Allons-y voir. L'enfant, d'emblée posé comme différent (il est orphelin de guerre), ignore au début cette différence puis, l'ayant apprise, subit et provoque certaines réactions. Voici maintenant l'élément qui va radicaliser la différence (et la situation) : le vert des cheveux. Signalons tout de suite la justesse de l'intuition de base : l'enfant est particulièrement sensible à toutes les formes d'écarts (physiques ou moraux), et il y réagit de façon particulièrement vive. D'autant qu'à son âge on n'a pas encore accédé au temps de la pitié — comme l'a déjà dit La Fontaine et comme ici-même le montrera Losey.

Chez le héros du film, le sentiment d'être différent se double naturellement de celui d'être exclu. Mais le sentiment d'exclusion est on ne peut plus ambigu, qui peut être interprété comme un signe d'élection aussi bien que de malédiction. Ici, l'accent se trouve mis sur la composante malédiction, jusqu'au moment où, dans la clairière aux ruines, l'enfant se voit révéler que la couleur qui le différencie est en fait la marque visible d'une invisible élection, le Signe qui le désigne à un rôle messianique.

Mais il y a tout aussi bien une malédiction de l'élection (puisque tant est que tout signe d'altérité peut être ressenti comme signe d'altération — et de fait, on se demande : est-il malade ?), d'où la réaction de l'entourage et la scène (dans le cadre même où eut lieu la Révélation) où le héros est attaqué par les autres enfants.

On a dit du film qu'il était une parabole sur le racisme. Il l'est, mais dans la mesure où, de façon plus générale, il est une parabole sur la Différence (comme chance ou malchance — acceptée ou refusée), différence dont le racisme (au sens récent du terme) n'est qu'un cas particulier. Qu'est-ce à dire ?

Il semble bien que ce soit à travers le culte de ses particularités différentielles (réelles ou mythiques) que le groupe humain (de la famille à la race) maintienne sa cohésion morale et physique, son existence. Existence que le groupe voisin (qui lui-même valorise ses particularités propres) va évidemment reconnaitre, c'est-à-dire contester. D'où le lien ambigu attraction-répulsion le long duquel se nouent leurs rapports. La machine relationnelle va donc devoir se fonder sur la juste mesure des conduites à tenir entre les conduites inverses de l' « endogamie » (restons entre nous) et de l' « exogamie » (allons chez l'autre ou recevons l'autre) — à travers lesquelles apparaissent les deux cas limites dont la réalisation figurerait la destruction du groupe par asphyxie ou éclatement.

D'où les règles de tout temps établies qui tabouent les deux attitudes extrêmes, qui opposent à l'exogamie un frein « raciste » et à l'endogamie un frein « antiraciste » (pour employer la terminologie actuelle — hélas affectée de nuances passionnelles). Bref, tout se passe comme s'il était interdit de considérer l'autre comme trop semblable à vous, ou trop étranger, compte tenu du fait (statistiquement confirmé) que l'attraction des semblables est toujours plus forte que celle des contraires. Et la différence est si bien le moteur de notre machine, que, là-même où sur un certain axe elle tend à se réduire, on la voit réapparaitre sur un autre : aujourd'hui que les groupes raciaux, nationaux, sociaux tendent à s'égaliser, voici les classes d'âge en train de se former.

Ceci, qui est mise au clair de ce que contient la fable de Losey, nous conduit à ce qu'elle a encore à nous dire. Car elle poursuit sa réflexion sur le sens profond de la différence en tant qu'elle est perçue comme anomalie bénéfique ou maléfique. Si le groupe, ou l'individu, de par sa différence, se voit étranger à tout autre groupe ou individu, il devient de ce fait l'autre de tous, l'Elu ou le Maudit, porteur d'une signification (ou, proprement, de messages) particulièrement faste ou néfaste, voire prophète des rédemptions ou des apocalypses. Ainsi le juif, comme nous le dit l'histoire ancienne et moderne. Ainsi notre héros. Et celui-ci, par là, incarne aussi l'Election comme cas particulier de la Vocation. Revoici la première scène dans la clairière, où l' « appel » révèle au héros qu'il est non le Maudit mais l'Elu, chargé d'une mission à laquelle sa différence (dont l'appelé porte désormais ostensiblement le Signe) le désignait depuis toujours.

Mais après ce premier survol (qui nous fait déjà voir que le film aboutit au maximum de significations pour le minimum d'éléments), reprenons-le par un autre bout. Au départ : un style et une matière qui ne font que reprendre, concernant l'enfant et son milieu, ce qui était le bien commun du cinéma américain de l'époque. Mais déjà, la scène initiale de l'enfant au crâne rasé (dont les retours dans la narration sont autant de « décollages » brutaux) nous avait indiqué que nous étions en route vers quelque chose d'autre.

Nous aurons d'abord à faire un premier stage dans l'étrange (progressivement et naturellement amené) avec les petites magies de l'oncle baladin. C'est d'ailleurs une convention de l'étrange, mais qui nous fait bientôt déboucher dans l'étrangeté de la convention — qui devient théâtrale — avec la scène du roi d'opérette. Ensuite, quand la couleur-signe des cheveux viendra donner leur sens final à tous les éléments précédents, nous pourrons accéder à l'ultime niveau.

En somme, si Losey oscille sans cesse de la sous-réalité (la convention) à la sur-réalité (le fantastique), c'est pour mieux cerner, traverser, de l'en deçà à l'au-delà, toutes les faces de cette réalité qu'il ambitionne de rendre.

Ainsi, lorsqu'il passe des gentils jeux d'enfants (réalité **et** convention) à la première scène dans la clairière (l'enfance visionnaire : convention **et** fantastique) c'est pour finalement donner son fondement, sa force et son élan à une scène qui va (en les combinant différemment) reprendre tous ces élé-

ments : la seconde scène de la clairière où les enfants, dans le cruel grand jeu d'une chasse à l'homme (avec le détail atroce du persécuteur à lunettes trahissant sa promesse), vont accomplir la mission qui est celle de tout groupe constitué, face à l'irréductible altérité de l'Elu ou du Maudit : l'éliminer — ici par la tonsure.
Mais si Losey a donné un commun décor à ces deux scènes, c'est qu'il doit aussi s'en dégager le rapprochement suivant : les enfants martyrisés par la guerre (première scène) ont été les victimes de cette même violence que manifestent dans leur petite guerre les enfants de la deuxième scène — violence que les hommes, dès l'enfance, portent tous en eux.
Il semble bien que personne au cinéma ne s'était encore permis de montrer ce que montre Losey, chose qu'il ne se permet lui-même qu'à travers l'alibi de la fable. A ceci près que Losey se paye ce coup de maître : faire en sorte qu'à l'intérieur de sa fable ce soit la réalité (telle qu'habituellement nous nous plaisons à la voir, telle que lui-même l'insère au début de son film : ces conventions dont nous étions tout prêts à lui faire grief après les avoir savourées) qui soit elle-même renvoyée au rang d'alibi.
Mais le film est si parfaitement (diaboliquement ?) combiné, que nous allons encore le prendre en flagrant délit de sur-signification. Il se trouve, d'abord, que la chevelure (ici siège dans son verdoiement de la différenciation) est généralement chez l'enfant le lieu de certaines valorisations (voir, à titre de confirmation, l'usage qu'on en fait dans le tout autre domaine du « Vieil homme et l'enfant ») et chacun sait le sort qui est fait dans les écoles aux « Poils de carotte », en général promis au rôle de chef de clan ou de souffre-douleur.
Il semble bien aussi que le vert donné aux cheveux ne soit pas lui non plus hasardeux. Vert d'espérance ? Peut-être, mais il faut voir outre. Penser à la façon dont le vert (toujours riche de valorisations contradictoires) fut utilisé dans certains jeux pervers consistant généralement à dénaturer la couleur originelle des choses — fleurs, par exemple, et rouges, de préférence (comme si l'on voulait signifier par là quelque autre et plus secret daltonisme).
Ainsi a-t-on vu certains clans en marge (dans les cas où leur dandysme les conduisit à exhiber le signe de leur différence) arborer l'œillet vert de Wilde — œillet qu'on retrouve dans un récent film d'espionnage à Berlin comme signe de ralliement pour un indicateur Un autre poète ira plus loin, qui se fera teindre un jour les cheveux, justement, en vert. Le film de Losey est décidément de ces œuvres qui, dans leur perfection, finissent par englober bien plus de niveaux que l'auteur n'avait prévu.
Mais que Losey ait atteint dès ce film une telle perfection, cela s'explique sans doute par le fait qu'il y abordait le sujet qui lui convenait le mieux (et dont il ne cessera par la suite de tenter de nouvelles approches) : la Différence.
On voit ce thème dans le « Servant » (où, à partir d'une différence de classe, on va jusqu'à englober — vampirisme inclus — la réalité et la sur-réalité de toutes les différences) ; on le voit dans « Eva » (où à partir d'une différence de sexe, et à travers quelques notations vampiriques, Losey s'exhausse jusqu'à la Fable cosmique); on le voit dans « The Damned », où Losey emprunte aux anciens thèmes judéo-germaniques — revus par la Science Fiction — le drame de la différence artificiellement créée (ici l'on obtient des êtres — des enfants — qui sont à la fois des sur- et des sous-hommes, dernier avatar du complexe Election-Malédiction) ; on le voit dans « Gypsy » (avec des éléments du type « Eva » et « Servant », puisque le film superpose une différence de sexe et de classe) ; on le voit dans « King and Country », à l'intérieur d'une situation (la guerre) où la société ne saurait tolérer l'existence de certaines différences sous peine de risquer la destruction. A chacun, s'il lui plait, de suivre à travers les autres Losey ce thème — auquel l'auteur devait donner, peu après le « Boy », sa première variante négative : « The Prowler » nous faisait assister à la réduction d'une différence : celle que la société a pour charge de maintenir entre les gardiens de l'ordre et les malfaiteurs.
Ainsi fonctionne le différentiel qui permet à Losey de passer de l'un à l'autre univers tout en gardant le même cap.
On l'imagine volontiers prenant maintenant la direction de « Je suis une Légende » (absorption du dernier humain par les vampires donc annulation de la dernière différence, et inversion du sens, sinon de l'histoire, à tout le moins du mythe). A moins que Losey ne soit tenté par la transcription réaliste du même thème, désormais possible : il suffit d'imaginer la proportion de délinquants franchissant les 50 % et renvoyant les « normaux » dans la catégorie des hors-la-loi (et Losey rentrerait dans un milieu que son œuvre a déjà traversé). Mais, pour en revenir à la S.F., il pourrait aussi s'attaquer au « Jeu des Perles de Verre », de Herman Hesse, où l'on voit comment l'Elu sent se dessiner en lui la vocation de ce jeu dont les maitres gouvernent le monde... Il va de soi que tout ceci n'est là que pour jouer, éventuellement, ce rôle de révélateur que peuvent parfois jouer les anticipations.
Mais si maintenant, et pour finir, nous jetons un bref regard sur « Modesty Blaise », nous voilà plus avertis de la mare où s'est englué Losey. Pour le dire d'un mot : tout dans ce film est homogène à tout. Et la désespérante homogénéité des constituants de ce film nous rappelle que l'homogénéisation des constituants cellulaires est une des définitions biologiques de la mort. Attendons maintenant un Losey différent. — Michel DELAHAYE.
P.S. Ce texte a été écrit avant la vision d' « Accident ».

Allers et retours

JEU DE MASSACRE Film français en eastmancolor de Alain Jessua. **Scénario** : Alain Jessua. **Images** : Jacques Robin. **Musique** : Jacques Loussier. **Décors** : Claire Forestier. **Dessins** : Guy Peellaert. **Caméraman** : Claude Zidi. **Assistant** : Vincent Gardair. **Montage** : Nicole Marko. **Son** : René Louge. **Interprétation** : Jean-Pierre Cassel (Pierre Meyrand), Claudine Auger (Jacqueline Meyrand, alias « Hélène »), Michel Duchaussoy (Bob Neuman, alias « Michel »), Eléonore Hirt (Mme Neuman), Anna Gaylor (Lisbeth), Guy Saint-Jean (Ado), Nancy Holloway (Nancy). **Producteurs** : René Thévenet, Monique Natan, Louis Duchesne. **Production** : Francinor, Coficitel, A.J. Films, Films Modernes, 1967. **Distribution** : Inter France Distribution. **Durée** : 1 h 30 mn.

Ce film a un ton, un style. D'emblée, le contrepoint d'une bande dessinée et d'une aventure vécue, la répartition des personnages de cette aventure entre la schématisation du Comics et les symboles abstraits de la sémantique et de l'esthétique font naître des perspectives conflictuelles nouvelles et déterminantes. Dès les premières minutes : du générique crûment bariolé d'un comics aux premiers plans — froideur et sobriété d'un paysage organisé — des intentions esthétiques sont affirmées. Ce qui, dans la production française, fait tache. D'autant plus que ces modalités formelles pénètrent la construction de l'œuvre, liant d'un seul tenant toutes ses articulations. Forme et construction, plastique et dynamique fondues en une même cohésion ainsi densifiée.
Film sur la bande dessinée ? Jessua s'en défend bien qui déclare viser l'hébétude entraînée par un certain « ton d'imagination » (Publicité, comics, T.V.) qu'il entend transposer dans cette juxtaposition d'une fiction et de deux personnages. La fiction : un fan de comics, Bob, devenir éventuel d'une partie de notre civilisation à son paroxysme, tant intellectuel qu'éthique, désigné ici en une schématisation insensée : cambriolage, meurtre, kidnapping passionnel, suicide final, dans la perspective érotico-violente propre à nos « circences ».
Les deux personnages, chacun symbole d'un des éléments de la représentation : texte (sémantique), l'auteur de bandes dessinées, Pierre (Cassel). Image (esthétique), sa femme, Jacqueline, dessinatrice des textes créés par son mari (Cl. Auger).
De cet ensemble — Pierre-Jacqueline et leur complément, Bob — découlent deux séries de constatations. L'aliéna-

teur, créateur de rêves, se révèle plus démuni que l'aliéné ; et, paradoxalement, il en arrive à une profession de foi de petit-bourgeois. Bien plus encore, et c'est l'essentiel, ce « créateur » ne crée rien. Il dégrade. Il se contente de voler à son lecteur ses impulsions les plus intimes, ses refoulements les plus profonds, et les schématise. De même, l'image de la bande dessinée naissant sous nos yeux n'est qu'un code mensonger éludant, bien sûr ! toutes les contraintes du réel et confinant son lecteur dans le monde de ses propres fantasmes infantiles. Ainsi, prenant pour modèle le personnage de l'aliéné Bob, la dessinatrice effectuera quelques démarquages identifiant immédiatement le processus éthique et esthétique du comics. Il lui suffira, par exemple, de supprimer les lunettes de son modèle et de lui ajouter quelques pectoraux supplémentaires pour l'instituer « héros ». Se dessinant elle-même, elle effacera d'un coup de pinceau sur l'image les traits illustrant son abondante poitrine, signe d'impureté, etc.

Cette analyse, on s'en aperçoit, est riche de tenants et d'aboutissants ; elle recoupe nombre de critiques contemporaines à fondements sociologiques, sémiologiques, et psychanalytiques. Mais, aussi spectaculaire soit-elle, elle tourne court : ce récit ne rend pas compte d'une réalité au moyen d'un ensemble de péripéties liées en totalité dramatique. Il se développe, tel un conte « philosophique », en un processus d'idées exposées démonstrativement, chaque personnage, décor, ou événement n'étant pas considéré pour sa seule valeur, mais imposé par une abstraction qui le précède. (D'où le caractère elliptique du film. Tout événement non compris dans son processus démonstratif en étant systématiquement rejeté.) Or, à partir d'une telle structure, Jessua tente de mettre à jour une certaine qualité de signes. Mais, et là tout s'effondre, il effectue lui-même cette démystification **au moyen de signes.** Bob, Pierre-Jacqueline, ou la bande dessinée étant toujours schémas. Et n'appartenant en aucune façon à une quelconque réalité sociale, politique ou économique. Dès lors, le récit devient à son tour bande dessinée, et renchérit ainsi sur son modèle, en acquérant tous ses attributs.

S'il ne témoigne pas d'une grande rigueur, ce film affiche par contre une précision, une sûreté très remarquables de constitution formelle : claire et sèche. Sans générosité. De cette froideur dont l'acuité force l'attention. Qu'elle présente le spectacle insolite d'un homme et d'une femme découpant lascivement un gibier, ou une poursuite automobile, la caméra est en retrait. Elle montre, sans fioritures. Chaque plan, chaque séquence ayant l'efficacité, l'assurance d'un coup de scalpel. Ecartant chaque obstacle, visant l'essentiel. Avec calme et pondération.

Une organisation exhaustive. La composition rigoureuse de fragments, figures de la démonstration, considérés dans leur unité et accolés selon une loi interne et rigide. Peu de films (ceux de Bresson mis à part) où le cinéma assume aussi totalement l'inévitable morcellement du changement de plan. Sans jeu de mot, et au sens le plus littéral du terme, « Jeu de massacre » est élémentaire. Et cela non seulement dans la construction elliptique des séquences. Mais dans le choix de ses cadrages, isolant par leur mordant chacun des plans en acérant leurs limites. Et la composition interne de l'image, où les éléments, comme dissociés — tables, sol, murs, bruits, voix, personnages — semblent superposés. Ces couplages ne sont jamais gratuits. Chaque couleur est disposée selon une dynamique précise. Rouge éclairant un rose, vert un autre vert. Et chaque personnage, chaque séquence renvoit à une abstraction. Justifications plastiques et dramatiques qui aboutissent elles-mêmes à une organisation générale des éléments de l'œuvre, claire et rationnelle.

Clarté, rationalité démantelées à tous les niveaux. Par la cruauté du propos, par la folie dévastatrice du personnage central, et surtout, par l'incursion momentanée de véritables bandes dessinées, antithèses plastiques de la réalité présentée. D'où la violence profonde (inhérente à la structure du film) de « Jeu de massacre ». Et la difficulté de son accès, constamment disloqué en heurts et ruptures.

Cette construction par accolements excède ses premières fonctions dramatiques et plastiques. Elle investit exhaustivement le film, et structure la démarche de son discours en opérations aboutées et cycliques : **proposer ; soustraire.** Proposer une vision à sens unique du récit. Soustraire, mais après un temps suffisant à l'accoutumance (sinon à l'aliénation), en annulant cette interprétation par son contraire. Et occasionner ainsi désarrois, malaises, et réflexions. Juxtaposant la « facilité » colorée de la bande dessinée et la « difficulté » du réel, Jessua démasque immédiatement, et au moyen même de la nécessité plastique, la stérilité, la vulgarité d'images familières. De la même façon, après avoir campé un personnage ridicule face à un personnage cynique et séduisant, il inverse les rôles : Il confère au premier une densité quasi-tragique cependant qu'il rabaisse l'autre en une veulerie et une médiocrité imprévisibles. Remettant ainsi en question, par ce procédé clair et simple, d'une grande efficacité visuelle, apparences et réalité.

Mais, hélas ! aussi efficace, aussi subtil soit-il, ce procédé reste ici encore utilisé à contre-sens de ses possibilités. Car ces multiples juxtapositions antithétiques ne sont pas organisées selon une progression interne qui permettrait véritablement de cerner réalité virtuelle et réalité effective, mais de façon cyclique, de telle sorte qu'envers et endroit ne cessent de s'annuler. De telle sorte qu'il n'y a plus ni réalité ni mensonge. Et donc ni personnage, ni démarche, ni démystification. Ainsi Bob, le grotesque, devient soudainement sincère et tragique. Mais, poussé à un suicide spectaculaire et d'ailleurs poignant, il saute dans le vide... pour être récupéré par de ridicules pompiers dans un drapeau suisse, etc. Jessua ne cesse donc d'hésiter entre la critique rigoureuse et la farce. Le trajet parcouru par le film revient inéluctablement à son point zéro. La dernière séquence (en est-ce l'aveu ?) correspondant exactement à la première. — Sébastien ROULET.

Ecouter

HUSZ ORA (VINGT HEURES) Film hongrois de Zoltan Fabri. **Scénario :** Miklos Kollo, d'après le roman de Ferenc Santa. **Images :** Gyorgy Illes. **Interprétation :** Antal Pager (Jozsef, « le président »), Janos Görbe (Antal Balogh), Emil Keres (le reporter), Laszlo Gyorgy. **Production :** Studio no 1 de Mafilm, Budapest, 1965. **Distribution :** Ursulines Distribution. **Durée :** 1 h 50 mn.

« Vingt heures » est un film sur l'impossibilité de juger. Un homme y interroge, et s'y interroge, décryptant une Histoire où le cœur poursuit une raison à plus haut prix. Passé le temps des assassins, il dit qu'il faut conjuguer aussi le temps des saints, sous peine de n'y avoir rien gagné. Car il y a une violence aussi dans le désir d'être juste. Et d'abord, celle, éclatante, du récit, c'est-à-dire : la mise-en-scène. (Objectif : puits focal et miroir.)

Il faut, en effet, rendre grâces à Fabri d'être exigeant au-delà de l'exigence même. D'où l'inconfort, et ce ton de tristesse. (Ces cadres sans parures qui ne limitent plus, mais creusent à l'infini la profondeur du champ.) Le journaliste venu de Budapest partira les mains vides d'avoir trop la tête pleine. Pleine de tous ces noms, de tous ces sens et contre-sens, de ces tourbillons dans la boue, de ces errances entêtées de fourmis, de ces gestes barbelés, de ces silences malades et de ces cris perdus, comme un terrible gribouillage de l'existence.

Pourtant, fallait-il moins chercher à comprendre, c'est-à-dire moins **écouter ?** Vérité tragique de l'interview. C'est aussi un des ressorts de l'œuvre de Godard. Et c'était déjà la leçon que Welles se faisait à son premier film : que les vivants emportent avec eux leur secret, et que de tout il n'est que traces.

Un village, quatre hommes, la terre, les saisons, le travail, l'amour, l'amitié, le jour et la nuit, la vie quotidienne (sujet unique) ; et, de dix en dix ans, des nœuds en chiffres où le temps s'attrape, où la mémoire s'arc-boute. 1946-1956-1966 : l'Histoire. Et après coup, ou du moins « à côté » du présent des hommes, la mise en clair, l'analyse, les comptes : La Politique.

Le film de Fabri est fait contre l'Histoire et contre la Politique, c'est-à-dire contre la violence. (Par où il s'engage, au nom même de son désengagement.)
« Ce qu'il y a de nouveau dans « Vingt heures », c'est la volonté de respecter la logique intérieure des êtres. » (Z. Fabri.) Ce film est fait par quelqu'un qui veut renouer avec l'enfance, avec le plus simple bonheur d'être et de s'émouvoir. Mais sans pour cela renoncer à choisir. C'est pourquoi il est au présent : vingt heures. (Le temps de ce reportage impossible, davantage quête qu'enquête.)
D'où aussi la structure de l'œuvre qui progresse selon les développements d'une « logique associative et subjective qui regroupe les divers éléments du récit en une mosaïque, chaque élément en entraînant un autre... »
Chaque élément en entraînant un autre... Car le regard du visiteur égrène ces visages de bas-relief irrigués par un sang invisible, et les dépasse tous, sur un chemin marqué de feuilles blanches, vers la question même de questionner. (Répondre, seul, est légitime, car on répond avec son corps, et la violence que le risque de mort accompagne est rachetée.) Les enchaînements ne se font pas ici au fondu, mais le plus souvent par le son : présence de la voix humaine, comme un fil sous les apparences.
Le film de Zoltan Fabri est une œuvre de participation. Et ce qu'il y a de très original c'est de l'être sans tomber dans le piège du moralisme. Car il ne vient pas après coup, ni ne se tient « au-dessus de la mêlée ». Il parle au nom de son besoin de vivre dans le présent qu'il s'est choisi, solidaire d'un héritage. Il est acte, étant dialogue. (Remarque-t-on assez que les plus neufs aujourd'hui, lassés du spectacle, splendeur mineure, nous donnent l'exemple d'un cinéma social, et même moral : retour au plan même où se font les films ?)
L'antidote du moralisme c'est l'art. Quand un homme travaille (art = techné), il trouve sa mesure, et celle des choses ; il est une mesure. Fabri est un artiste, et il a besoin de tout son talent, jusqu'à la joie presque naïve de réussir, pour faire ce film « engagé ». Ainsi, le plaisir qu'il se donne, circulant dans l'espace de l'œuvre : structure et direction d'acteurs.
Les flashbacks étaient nécessaires, leur imbrication avec les plans donnés au présent, et cette impression de complexité, voire de confusion, qu'ils suscitent : c'est le sujet du film. Et à l'intérieur de ce schéma structural, fait pour que le film fonctionne comme un système autonome, le jeu des acteurs est classique, par moments presque « américain » (par exemple, vers la fin, la grande scène entre Joska et Anti, morceau de bravoure). Fabri, comme Brecht, est un auteur « globaliste ». Il voit d'abord les grandes lignes, l'ensemble, et une fois assuré du sens de base, il avance dans le détail, pas à pas, fort d'une science apprise, ou plutôt conquise, au contact du théâtre, comme de Bosio, comme Allio, qui sont ses frères.
Ce n'est pas une idée par plan : c'est une idée par film. Mais si elle est bonne, cela suffit. — Jacques LEVY.

Tout d'un coup

PORGY AND BESS (PORGY AND BESS) Film américain en Technicolor et Todd-AO de Otto Preminger. **Scénario :** N. Richard Nash. **Musique :** George Gershwin, dirigée par André Prévin et Ken Darby. **Livret :** DuBose Heyward. **Lyrics :** DuBose Heyward et Ira Gershwin, d'après la pièce « Porgy » de DuBose et Dorothy Heyward. **Images :** Leon Shamroy. **Décors :** Oliver Smith, Serge Krizman et Joseph Wright. **Costumes :** Irene Shareff. **Chorégraphie :** Hermes Pan. **Montage :** Daniel Mandell. **Interprétation :** Sidney Poitier (Porgy), Dorothy Dandridge (Bess), Sammy Davis Jr. (Sporting Life), Pearl Bailey (Maria), Brock Peters (Crown), Leslie Scott (Jake), Diahann Carroll (Clara), Ruth Attaway (Serena), Clarence Muse (Peter), Everdinne Wilson (Annie), Joel Fluellen (Robbins), Earl Jackson (Mingo), Moses La Marr (Nelson), Margaret Hairston (Lily), Ivan Dixon (Jim), Antoine Durousseau (Scipio), Helen Thigpen (Marchande de fraises), Vince Townsend Jr. (Vieil homme), William Walker (Entrepreneur de pompes funèbres), Roy Glenn (Frazier), Maurice Manson (Le commissaire), Claude Akins (Détective). **Producteur :** Samuel Goldwyn. **Production :** S. Goldwyn Prod., 1958. **Distribution :** Columbia. **Durée :** 2 h 16 mn.

Entre la conception de « Carmen Jones », adapté de Bizet et tourné quatre ans plus tôt par le même Preminger, et celle de « Porgy and Bess » : à la fois une nette ressemblance et une révolution. Dans ces deux œuvres, des personnages noirs américains filmés en groupe (les uns situés à l'époque contemporaine, les autres il y a cinquante ans) et cernés dans leurs rapports de Noirs à Noirs, d'hommes de couleur dans une situation historique donnée à hommes de couleur. Mais alors que « Carmen Jones » était conforme aux traditions du genre comédie (tragédie) musicale où les scènes chantées alternent précisément avec les scènes dramatiques, et procédait d'un réalisme brut, l'opéra de Gershwin est au contraire rendu dans sa totalité et selon ses normes initiales, amalgame de musique et d'images cinématographiquement composé en une construction formelle originale. Entièrement restitué, mais situé hors de toute réalité, « Porgy and Bess » n'est donc pas à proprement parler film musical, mais forme filmique nouvelle, assez peu pratiquée (citons « Une femme est une femme » et « Méditerranée ») identifiable à maint égard à l'opéra par l'importance constante donnée à la musique. Du cinéma lyrique.
Par essence le « musical » (et à plus forte raison le film tiré d'une œuvre lyrique) est arbitraire, s'avoue d'entrée comme spectacle, dépassant toutes contingences réalistes. L'imaginaire, la création pure de formes nouvelles s'y posent en principes nécessaires, la convention initiale (intrusion gratuite de la musique, de la danse, et du chant dans la réalité) impliquant un univers et des dimensions autres. Ainsi « Porgy and Bess ». Par son décor d'abord qui, contrairement à ce qu'il est dans la majorité des comédies (tragédies) musicales traditionnelles est résolument irréaliste, recomposé entièrement en une expression plastique et synthétique visant à dépasser la réalité et à n'en exprimer que l'essence. Un monde fermé, décor de théâtre clos, petite cour où vivent un ensemble d'hommes et de femmes noirs profondément original malgré les siècles d'esclavage et la domination blanche. Monde de couleurs et de lumières où les rouges et les oranges se composent en symphonies, fondus aux noirs des peaux et aux éclats vifs des costumes.

Par sa mise en scène (mise en marche serait plus juste) aussi, puisqu'au sein de cette petite zone immuable et éternelle, quelques personnages se meuvent en un rythme proche de la danse, mais spontané et naturel, issu des sources lointaines d'une tradition et d'une culture passées. Conservés intacts par la cadence précise de leurs pas et de leurs gestes, ils apparaissent purs de toute trace étrangère, malgré les siècles et leur condition, malgré le Blanc, les lois, et ces vêtements qui les gênent, qu'ils laissent évasés larges ouverts pour donner place à la respiration de leurs torses. Personnages semblant à chaque pas retrouver un rivage perdu, un rythme oublié dont les accents douloureux sont comme soulignés par l'espace qui les entoure et où ils sont fixés par une volonté qui les dépasse.

Par la construction de la musique et du film enfin. Musique forte, violente, parfois douce mais toujours tendue, exprimant avec justesse l'originalité de ce peuple noir, ses révoltes, ses croyances. Base de l'œuvre, chacun de ses accents renvoie précisément au décor, aux costumes et aux lumières, fondant les gestes des personnages, les mouvements de la caméra, les cadences du montage. Absolument intégrés l'un à l'autre, musique et film se réfléchissent et se prolongent, la musique se rendant nécessaire au film en une double fonction, subtil jeu de miroirs. D'une part elle dramatise chaque situation, chaque personnage, exprimant par delà les mots et les visages l'âme et la vérité de chacun, son sentiment profond et constamment changeant. Mais surtout

elle lie chaque partie de ce monde recomposé en un tout fluide et continu, prolongeant par là même l'art de Preminger, art de la totalité où les lignes de perspective parvenaient à se fondre, en estompant encore les dernières cassures, les ultimes brisées. Décor, personnages, lumières, pris dans un mouvement cinématographique et musical compact montrant une situation articulée et construite en bloc, où le temps n'est plus que transitions imperceptibles, bercements calmes.

Ce mélange très bien dosé d'éléments sonores et visuels techniquement parfaits, la beauté et l'intérêt plastique de la conception initiale n'empêchent malheureusement pas le film d'être bel et bien raté. Raté par fadeur, manque de ton et de force, par ce manque d'audace qui, il faut bien le dire, sont l'apanage d'un certain cinéma commercial américain. Celui qui pèche par conformisme poli, aussi incohérent qu'inacceptable à propos d'une telle œuvre, d'un semblable univers. L'édifice cinématographique final, on l'a vu, reposait entièrement sur la musique. Or cette musique, adaptée de l'originale par on ne sait quel tâcheron « made in U.S.A. » de façon terne, sucrée et sentimentale, se trouve ainsi privée de toute sa violence, de toutes les forces et révoltes qu'elle contenait ; le pathos américain éliminant des chants toute aggressivité, tout dynamisme, toute virilité, l'âme de chaque personnage n'est plus à son tour qu'une surface inauthentique et tronquée, vide de sens, en contradiction avec sa situation propre et sa nature.

Dépendants eux aussi du rythme musical, la mise en scène et le montage se trouvent à leur tour en rupture, Preminger se contentant de disposer chaque acteur la bouche ouverte dans un coin du décor, un petit filet de voix entre les lèvres, et semblant parfaitement satisfait une fois tout le monde à sa place. Ebullition grouillante dans l'opéra de Gershwin, Catfish Row n'est plus qu'un village terne peuplé de personnages engoncés dans leurs habitudes et leurs costumes, paraissant lutter contre leur propre instinct pour rester calmes et ne pas sortir du champ de la caméra paresseusement immobile. Finalement le décor lui-même participe de ce ratage généralisé. Alors qu'il fallait faire du carton pâte un élément plastique et onirique (comme le fit Minnelli dans certains passages de « Ziegfeld Follies », ou Lang dans « Rancho Notorious »), Preminger ne s'en sert qu'à moitié n'osant pas transformer complètement l'apparence des choses et se conformant craintivement à un réalisme stylisé. La disposition des lumières, l'utilisation du plateau dérive dès lors plus d'une conception théâtrale et sans intérêt que d'une vision cinématographique originale. Et « Porgy and Bess », partant d'une conception riche et nouvelle se trouve ainsi désamorcé, élément par élément, par manque de tact, de courage, pire, de ton, en un spectacle bourgeois et traditionnel victime de la demi-mesure.

C'est bête. C'est aussi malhonnête. Car cette trahison de la musique et de l'œuvre entière est non seulement contresens mais aussi trahison d'une réalité bien définie : la réalité noire. Toute invention plastique mise à part, « Porgy and Bess » pouvait être au moins une transposition fidèle du témoignage qu'apportait l'œuvre de Gershwin. En en faisant un spectacle gentil, en faisant de Sidney Poitier l'équivalent de n'importe quel héros de mélo série B, et de Dorothy Dandridge une Brigitte Bardot du pauvre, Preminger digère l'authentique culture noire, sous-entendant qu'elle n'existe qu'en tant qu'imitation d'une civilisation blanche dominante. Et, adaptant cette réalité à sa propre race, la nie du même coup dans sa totalité, conformément aux multiples hypothèses racistes qui traînent à ce sujet.

Seul Sammy Davis échappe à ce ratage par omission, glisse comme une anguille entre les doigts noueux de la mise en scène, et laisse entrevoir par instants (« It ain't necessarely so ») ce qu'aurait pu être le rythme, la force noire cinématographiés dans leur intégrité. C'est lui, non Preminger, qui aurait dû tourner « Porgy and Bess ». Parce qu'alors que l'heureux auteur de « Bonjour tristesse » se tient calmement installé dans son fauteuil, Davis danse, bouge, gesticule, l'oreille collée au cœur, qui bat son tempo propre.

Sébastien ROULET.

A l'assaut de l'image

LE PLUS VIEUX METIER DU MONDE Film à sketches franco-italo-allemand en eastmancolor. **L'Ere Préhistorique,** de Franco Indovina, avec Michèle Mercier, Enrico Maria Salerno, Gabriel Tinti. **Nuits Romaines,** de Mauro Bolognini, avec Elsa Martinelli, Gaston Moschin. **Mademoiselle Mimi,** de Philippe de Broca, avec Jeanne Moreau, Jean-Claude Brialy, Jean Richard. **La Belle Epoque,** de Michael Pfleghar, avec Raquel Welch, Martin Held. **Aujourd'hui,** de Claude Autant-Lara, avec Nadia Gray, France Anglade, Jacques Duby, Dalio, Francis Blanche.

ANTICIPATION ou L'AMOUR EN L'AN 2 000 Film en eastmancolor positif et négatif, et travaillé au laboratoire, de Jean-Luc Godard. **Scénario :** Jean-Luc Godard. **Images :** Pierre Lhomme. **Musique :** Michel Legrand. **Interprétation :** Jacques Charrier (Dick), Anna Karina (Natacha), Marilu Tolo (Marlène), Jean-Pierre Léaud, Daniel Bart, Jean-Patrick Lebel. **Producteur :** Joseph Bercholz. **Production :** Francoriz Films, Films Gibé (Paris), Rialto Films (Berlin), Rizzoli Films (Rome), 1967. **Distribution :** Athos Films. **Durée :** 1 h 30 mn.

Il convient sans doute d'expliquer au lecteur le pourquoi de la note lapidaire sur « Le Plus vieux métier du monde » parue dans notre précédent numéro (« Film à ne pas voir, cinq de ses sketches étant nuls, le sixième n'ayant plus aucun rapport avec ce que filma Jean-Luc Godard »). La copie d' « Anticipation » telle qu'elle est montrée en salle est en effet l'œuvre commune des producteurs-distributeurs du film, et non plus celle seule de Godard. Pour ceux qui ont vu le film tel qu'il est projeté commercialement, le sketch de Godard se présente, sauf son dernier plan en couleur, uniformément teinté en bistre. Pourquoi diable cet uniforme-là ? Il faut, pour suivre la genèse de cette jaunisse, entrer dans quelques détails techniques qui, plus que jamais, sont ici points de morale. Godard a tourné tout son film, à l'exception toujours des derniers plans (ceux du baiser), en noir et blanc. Mais ceci dans l'intention de les faire développer en monochromie : certaines séquences étant tirées par le laboratoire entièrement en rouge, d'autres en jaune, d'autres en bleu. Le commentaire du film tel qu'il est projeté fait d'ailleurs encore allusion à ces couleurs uniformes (« couleur soviétique, européenne, chinoise »). De plus, par le biais de divers contretypages, tirages de négatif, traitements de laboratoire augmentant les contrastes, etc., Godard parvenait à brouiller totalement certaines images et parfois des scènes entières : c'est-à-dire que les contours aussi bien des êtres que des objets s'estompaient complètement, une sorte de flou envahissant l'image, gommant jusqu'aux traits des acteurs. Comme sur un écran de télévision déréglé, où le contraste serait excessif, on ne voit plus (dans la version Godard) que des formes protoplasmiques se mouvoir incertainement ; il est impossible par exemple de distinguer les traits des acteurs, si bien que Charrier (et c'est ceci qui mécontenta les acheteurs étrangers), déjà démoli quant au son par la diction mécanique et hâchée qui lui est imposée, l'était aussi quant à l'image : ombre parmi d'autres, forme floue en mouvement, négatif de lui-même. Pendant tout le sktech, quand les rapports du passager et de ses hôtesses sont encore « normaux », l'image donc est excessivement anormale (ce que le commentaire souligne en notant régulièrement : « positif », alors précisément que l'image est négative) ; au moment du baiser, par contre, l'image surgit en couleur et positive (et le commentaire dit « négatif »). Jeu ? Sans doute, mais non sans conséquences.

Pour la première fois Godard fonde un film entier sur les sables mouvants du « cinéma expérimental » et de ses effets de laboratoire. Or, il pourrait dire comme Antonioni : « Tous mes films sont expérimentaux ». C'est donc qu'il s'agit ici d'une autre expérience que celle même de filmer : la tentative et la tentation de **détruire** l'image même, c'est-

à-dire la matière première et vitale du cinéma. Il est bien sûr impossible de détruire complètement une image **par** le cinéma, c'est-à-dire au moyen d'images. Mais l'expérience peut être de savoir jusqu'où précisément l'image peut se détruire elle-même, quel est son seuil de résistance : si, en la tirant en négatif, en monochromie, en faussant ses valeurs de lumière et d'ombre, en la triturant de toutes les façons, quelque chose en réchappe tout de même, où serait alors le cœur profond du cinéma, l'âme au-delà de toutes les écorces et de toutes les apparences. Le résultat de cette expérience, c'est bien sûr que plus on gêne et paralyse la fonction de l'image (qui est de montrer), moins donc elle montre de formes précises, plus elle se fait matière et mouvement, retourne au grain, à la trame, aux fusions et dessins élémentaires : plus le cinéma se fait peinture. Mais par quelle mystérieuse convergence encore trois des cinéastes les plus géniaux de ce temps : Bergman dans « Persona », Godard ici, et Antonioni dans « Blow Up » s'acharnent-ils à mettre en question, à faire se trahir et se détruire l'image cinématographique ? Cinéma aveugle... De tout cela, bien sûr, il ne reste rien dans la copie commerciale du film. Estimant que Godard allait un peu trop loin dans l'anticipation, les producteurs-distributeurs firent tirer une copie positive normale à partir du négatif original, si bien que tout redevenait « net », « plat », visages des acteurs, formes du décor... Liquidés à la fois les coloriages monochromes des séquences et les déformations plastiques de l'image. C'est grâce au Festival d'Hyères, que quelques privilégiés purent voir le film tel que Godard l'a conçu. — Jean-Louis COMOLLI.

Impairs et manques

MAMAIA Film en eastmancolor de José Varela. **Scénario** : Serge Ganze, José Varela. **Images** : Patrice Poujet. **Musique** : Henri Boutin. **Chansons** : Les Jets. **Son** : Luc Perrine. **Montage** : Brigitte Dormes. **Interprétation** : Adriana Bogdan (Nana), Cristea Avram (Stéphane), Jean-Pierre Kalfon (Balthazar), Pascal Aubier (Le manager), et l'orchestre des Jets. **Producteurs** : Vlad. Nicolau, J.L. Braley. **Production** : Films 13, Cité Films, Films de la Pléiade, 1966. **Distribution** : Cité Films. **Durée** : 1 h 35 mn.

Tout premier long métrage procède quelque peu du vertige. Double réflexe de fascination et d'effroi face aux incessantes fluctuations du vécu, qu'il s'agit d'assumer tant bien que mal si l'on veut parvenir à l'élaboration d'un parcours.

« Mamaia » est précisément le film du passage angoissant de l'initiative à l'accomplissement, du geste à la parole, de l'ébauche au résultat. Nulle surprise alors, que cette démarche entre le hasard et le définitif ne s'égare à maintes reprises vers les espaces périlleux de la facilité.

Ainsi les premières images. Un lent panoramique nous révèle une ville endormie, tandis que quelques mesures d'une mélodie sont fredonnées par une jeune femme, sur le ton des confidences. Ces variations fugitives du mot prononcé vers la parole chantée, l'harmonie incessamment risquée et refusée à chacune de ces phrases, arrachées confusément au silence à mesure qu'elles rejoignent l'opacité initiale, dévoilent le sentiment de contrainte affectant le film. Contrainte imprégnant chaque séquence et frôlant parfois les limites de la paralysie. A la fois désir chez l'auteur de s'abandonner au « mouvement ordinaire des gens et des choses » (Groulx), et refus de localiser avec précision les trames complexes régissant l'existence, en laissant dominer un voile de confusion autour des évolutions individuelles.

Il s'agira donc pour Varela de partir d'une situation préalable — la rencontre pour Nana la veille de son mariage d'un orchestre de rock, sa passion à peine entrevue pour l'un des membres dudit orchestre, son départ afin de retrouver son futur mari — en laissant aux acteurs une liberté extrême quant à leurs comportement et dialogues.

Le propos n'est pas ici comme dans « Adieu Philippine » la nostalgie procurée par l'évanescence des dernières vacances et du temps privilégié de l'adolescence, mais bien l'immédiateté de l'instant. L'incertitude avouée et manifestée dans ce corps à corps avec le temps, matière même du film, demeure le principal alibi de l'auteur. Il y a chez Varela comme une panique devant l'inaptitude des gestes à réaliser un édifice spatio-temporel. En conséquence, il ne peut résister à prolonger l'appréhension de l'instant, tentant désespérément de l'étirer vers des limites injustifiables — travelling sur Anna marchant le long de la plage à côté de la voiture, interminable conclusion du récit.

Ce n'est pas comme dans « Lola » l'échappée vers une prolongation teintée d'onirisme (promenade passage Pommeraye, ralenti du marin et de la fillette), ni comme dans « Masculin féminin » le cut brisant, tel un couperet, tout éventuel épanchement de sensibilité. Il s'agit ici de piétinement, d'élans toujours ravisés, de bonds successifs alimentés par l'espoir d'une éclosion magique de l'intime oscillation des sentiments.

L'innocence de Varela est déterminée par cette quête patiente de la révélation des phénomènes aussi infimes soient-ils, en renonçant à tout souci d'efficacité. Ainsi parfois, à force d'opiniâtreté, l'émotion surgit brièvement — scène où Nana assise à côté de Balthazar commence à chanter — naissance d'une passion incluant déjà un regret, seul instant du film où l'auteur, semblant découvrir le motif véritable de sa démarche — un équilibre proposé et aussitôt dissous —, conclut avec rigueur la séquence exposée.

Le mode d'expression de Varela pourrait se définir par un dépouillement allant jusqu'à gagner et stériliser, les évoquant, les apports de certains cinéastes (Lester, Forman, Godard). Tout se passe comme si l'auteur avait délibérément ôté le burlesque de « A Hard Day's Night », l'intimisme des « Amours d'une blonde », la présence obsédante du néant finissant par engloutir Léaud dans « Masculin féminin », pour nous restituer le ton d'une absence proche de la pauvreté. Le recours au fond musical inoculé à grand fracas ne faisant ici qu'illustrer les carences de l'image.

Parallèlement, débarrassant de leur agressivité illusoire plusieurs thèmes favoris de Lelouch (coloriage outré, sentimentalisme, délires visuels), Varela met à jour l'inconsistance de leur ossature. Il aboutit de ce fait à la contestation même de leur emploi.

Juxtaposition d'éléments disparates, à mi-chemin des certitudes et des compromis, « Mamaïa » pourrait bien être l'esquisse d'un film à venir où l'auteur aurait définitivement franchi le pas des irrésolutions passagères.

Patrick BENSARD.

BELLE DE JOUR Film français en eastmancolor de Luis Buñuel. **Scénario** : Luis Buñuel et Jean-Claude Carrière, d'après le roman de Joseph Kessel. **Images** : Sacha Vierny. **Caméraman** : Philippe Brun. **Décors** : Robert Clavel. **Costumes** : Maurice Barnathan. **Assistants** : Pierre Lary, Jacques Fraenkel. **Son** : René Longuet. **Montage** : Louisette Taverna. **Interprétation** : Catherine Deneuve (Séverine), Jean Sorel (Pierre), Michel Piccoli (Henri Husson), Geneviève Page (Anaïs), Francisco Rabal (Hyppolite), Pierre Clémenti (Marcel), Georges Marchal (Le Duc), Françoise Fabian (Charlotte), Maria Latour (Mathilde), Francis Blanche (M. Adolphe), François Maistre (Le professeur), Bernard Fresson (Le Grèle), Macha Méril (Renée), Muni (Pallas), Dominique Dandrieux (Catherine), Brigitte Parmentier (Séverine enfant), Michel Charrel (Le laquais), D. de Roseville (Le cocher), Iska Khan (L'asiatique), Marcel Charvey (Professeur Henri), Pierre Marcay (L'interne), Adélaïde Blasquez (La bonne), Marc Eyraud (Patron de bar), Bernard Musson (Majordome). **Producteurs** : Robert et Raymond Hakim, Henri Baum. **Production** : Paris Film Production (Paris), Five Film (Rome), 1966. **Distribution** : Valoria. **Durée** : Après coupe, 1 h 40 mn. (Voir articles dans ce numéro, en pages 20 à 25.)

Entretien avec Luis Buñuel

(Suite de la page 18)

tard, nous nous liâmes d'amitié. C'était un garçon remarquable. J'aime beaucoup « A Propos de Nice », « Zéro de Conduite »...

Sauf quelques exceptions, le néo-réalisme ne m'a jamais intéressé.

Nous aimions beaucoup les vieux films comiques américains. Nous aimions Keaton beaucoup plus que Chaplin. Et aussi Ben Turpin. A cette époque, j'allais jusqu'à trois et quatre fois par jour au cinéma.

Cette année, à Cannes, je n'ai vu que deux films : « Deus e o Diabo na Terra do Sol » de Rocha, un Brésilien de vingt-cinq ans extraordinaire et qui fera parler de lui. Son film, qui dure trois heures, est la plus belle chose que j'aie vue depuis une dizaine d'années. Il est plein d'une poésie sanglante. L'autre film, c'est « Repulsion » de Polanski, qui a sans doute du talent. Le film de Rocha a été réalisé avec très peu de moyens.

Je n'ai jamais mis les pieds dans une cinémathèque ; ils cherchent à imiter les systèmes du cinéma commercial, poussent la concurrence même sur le terrain de la fréquentation quantitative du public. Tenez, actuellement, à Londres, on rend un hommage à mon œuvre et pour cela ils projettent certains films « incroyables » tel que « El Bruto », qui aurait pu être intéressant mais qui est en réalité d'une grande vulgarité, où « La Ilusion viaja en tranvia » qui est une véritable idiotie, ou, encore, « El Rio y la muerte », un « truc » très médiocre. Je ne croyais même pas que de tels films existaient encore, or, ils sont en train de les promener dans toutes les cinémathèques d'Europe. Bien sûr, j'assume l'entière responsabilité de ces films, puisque c'est moi qui les ai faits, mais ce sont des œuvres sans le moindre intérêt.

Question Dans votre œuvre il y a quelque chose d'admirable : l'unité de ton, la façon de préserver votre personnalité même à travers des films tournés dans les plus dures conditions exigées par un cinéma commercial vulgaire...

Buñuel Même dans de telles conditions, j'ai toujours travaillé en accord avec ma conscience. Pas un seul de mes films ne contient le moindre détail allant à l'encontre de mes convictions morales ou politiques. Dans le cadre marqué par ces exigences, j'ai fait ce qu'on me proposait de faire.

Question On remarque des différences importantes entre vos films réalisés au Mexique ou en Espagne et ceux réalisés en France... Vos films français sont plus achevés, réalisés avec plus de moyens, mais, en apparence, moins personnels.

Buñuel En France, on m'a toujours offert des films auxquels je n'avais rien à reprocher, mais dont je n'avais pas choisi le thème. « La Mort en ce jardin » ne me paraît pas réussi, « Cela s'appelle l'aurore » est tiré d'un bon roman d'Emmanuel Robles. Le pire de mes films français est « La Fièvre monte à El Pao » ; pendant le tournage, Gérard Philipe et moi nous nous demandions pourquoi nous faisions un « truc » pareil. Mystère, ni lui ni moi ne savions pourquoi.

Question Quels sont, selon vous, ceux de vos films susceptibles d'être projetés avec succès en Espagne ?

Buñuel « Nazarin ». Mais ils le considèrent comme « tabou ». Je crois pourtant qu'un public simple, sans parti pris, aimerait le film. Je ne parle pas du public des ciné-clubs. Je pense que mes films ne plaisent pas aux Espagnols : une mesure logique serait de permettre leur projection pour qu'ils se détruisent par eux-mêmes. Les deux premiers jours on les défendrait par sympathie à mon égard, mais au troisième jour, personne n'irait les voir.

Cela donnerait au monde l'occasion de dire : « Quelle liberté que celle de l'Espagne ! ». Ce sont des films secrets où rien n'est apparent ni évident. Je suis sûr que « Los Olvidados », qui va être projeté, ne restera même pas deux jours à l'affiche — « Combien de saleté et de misère ! » — Le film passera inaperçu. « Archibald » et « L'Ange Exterminateur » me paraissent aussi facilement projetables, mais ils les considèrent encore comme « tabous ».

Je n'ai jamais voulu démontrer quoi que ce soit dans un film. Le cinéma politique ou didactique ne m'intéresse pas. Sur ce point, on ne peut rien me reprocher. Mais quoi que je fasse, ils trouveront toujours un double sens.

Cela m'énerve d'entendre dire que dans « Simon » il y a blasphème ; il me déplaît qu'on m'attribue des choses que je n'ai pas l'intention de dire.

Question Que connaissez-vous du jeune cinéma espagnol ?

Buñuel Très peu. J'aime « El Buen Amor » de Regueiro. Je crois beaucoup en Carlos Saura bien qu'il soit un peu « allemand » ; parfois je lui dis qu'il manque du sens de l'humour et de la blague.

Question Comment voyez-vous la continuité du cinéma espagnol par rapport à l'art et à la culture nationaux ?

Buñuel La jeunesse actuelle est la victime innocente d'une rupture avec la tradition ; on leur a coupé le cordon ombilical qui les reliait aux générations précédentes et ils sont forcés de tout réinventer : entre autres choses, le non-conformisme. Ce lien qui manque : ils doivent le reconstituer à travers les livres. Ce n'est plus du tout la même chose. (Propos recueillis au magnétophone, à Madrid, le 15 janvier 1965, par Juan Cobos et Gonzalo S. J. de Erice. Publié avec l'aimable autorisation de la revue « Griffith ».)

Post-scriptum

Question Etes-vous satisfait de votre dernier film, « Belle de Jour » ?

Buñuel Je n'aime pas du tout le roman de Kessel, mais j'ai trouvé intéressant de chercher à faire une chose que j'aimerais en partant d'une autre que je n'aime pas. Il y a dans le film des scènes qui me plaisent beaucoup, d'autres pas du tout. Je dois dire que j'ai joui d'une liberté totale pendant le tournage et, de ce fait, je me considère comme entièrement responsable du résultat. Je suis bien content d'avoir fini le film et de pouvoir retourner au Mexique ; les tournages longs me fatiguent et je cherche à tourner très vite. Le plan de tournage du film s'étalait sur dix semaines. Je l'ai fait en huit semaines, car j'en avais assez de chercher des angles pour la caméra et de dire des bêtises aux acteurs. Je n'ai utilisé que 18 000 mètres de pellicule, ce qui est peu, quand on songe qu'on utilise facilement 25 000 mètres pour un film bon marché. Au moment du tournage, j'ai toujours en tête le montage. Ce qui me permet de ne pas tourner des plans de rattrapage et de réduire le montage à un collage bout-à-bout. J'ai monté « Belles de Jour » en douze heures, auxquelles il faut ajouter une semaine que la monteuse passa à faire du fignolage. Ce qui m'intéresse le plus dans la fabrication d'un film, ce sont les étapes qui précèdent et suivent le tournage : élaboration du scénario et montage. J'ai travaillé comme monteur aux U.S.A., un monteur un peu spécial, il est vrai.

Question Le film sera-t-il envoyé à un festival ?

Buñuel Je n'en sais rien. C'est là l'affaire du producteur. Une fois le film fini, je m'en désintéresse totalement ; je ne vais même pas le voir. Mais il est possible que « Belle de Jour » soit présenté dans un festival puisque c'est un film « officiel », calculé pour faire de grosses recettes, avec de bons acteurs... Vous savez sans doute qu'il s'agit d'un film pornographique ? Non, non, j'entends par là d'un érotisme chaste. Même si la censure peut le voir autrement ; je ne cherche jamais à scandaliser, mais ils se scandalisent parfois.

Question C'est votre troisième film en couleur...

Buñuel Cette fois, j'ai eu un opérateur extraordinaire, Sacha Vierny, qui m'a réconcilié avec la couleur.

Question Il avait été question que vous réalisiez « Le Moine » ?

Buñuel En France, on voudrait que je le fasse, mais le projet ne m'intéresse plus, je ne l'aime plus. Tout était prêt pour commencer au mois d'octobre, mais je voulais prendre avant un mois de repos au Mexique. En vérité, j'y suis resté quatre mois et à mon retour à Paris j'ai appris que la société de production était dissoute ; les deux co-

producteurs s'étant disputés. Ils finirent par se réconcilier, et reprirent l'ancien projet. Cela ne m'intéressait plus. J'aime beaucoup une histoire au moment de l'écrire, mais au bout de quelque temps je ne veux plus en entendre parler ; je ne l'aime plus, je ne peux plus faire le film.

Question Avez-vous beaucoup travaillé le scénario du « Moine » ?

Buñuel Oui, puisque c'est l'étape que j'aime le plus. J'ai toujours pris part à l'élaboration des scénarios de mes films, mais j'ai toujours besoin de le faire en collaboration avec un écrivain. J'ai un défaut, la répétition, qui fait de moi un écrivain raté ; même quand il s'agit d'une simple lettre. Cela donne à peu près ceci : « Cher ami, je t'écris parce que ma mère m'a écrit pour dire qu'elle ne peut pas t'écrire et me demande de t'écrire... » ou encore : « La circulation est trop difficile. Il est impossible de circuler avec une telle circulation... ». Comme toute ma prose est de la même veine, il ne me reste qu'à déchirer la lettre. Je mets trois jours pour écrire un texte qu'un écrivain fait en trois heures. Alors, nous parlons, nous discutons, et je lui laisse le soin d'écrire.

Question Que pensez-vous, aujourd'hui, de « L'Age d'Or » ?

Buñuel J'aime l'esprit dans lequel nous l'avions fait, nous étions jeunes : se moquer des institutions, la Famille, l'Eglise...

Question « L'Ange Exterminateur » n'est-il pas pour vous le retour à cet esprit de « L'Age d'Or » ?

Buñuel Je sais que de telles choses ont été dites et écrites, mais ce n'est pas vrai. Ce qui arrive, c'est que je suis toujours le même.

Question Dans vos premiers films mexicains, et en particulier dans « Suzana la perverse », il parait clair que le thème imposé, vous le retournez pour lui donner une signification opposée à celle prévue à l'origine.

Buñuel Oui, c'était bien cela, mais je crains que la fausseté du « happy end » n'ait pas été suffisamment évidente. Ce que j'aime le plus de cette période, c'est « El ».

Question De tous vos films, lequel préférez-vous ?

Buñuel Je n'en sais rien. Mes goûts sont très changeants ; aujourd'hui c'est l'un, demain ce sera un autre. Actuellement, c'est « La Jeune Fille » qui m'intéresse le plus. Lors de sa sortie, ce fut un échec ; il fut très mal distribué par la « Columbia ». C'est une maison qui a l'habitude de ces choses-là. Cela ne m'étonnerait pas qu'elle achète « La Chasse », de Saura — par exemple —, qu'elle paye 20 000 dollars aussi facilement qu'on se gratte l'oreille et que pour finir elle s'arrange pour organiser une mauvaise distribution. C'est là la politique de Hollywood : acheter des produits qui constituent une menace, et ainsi éviter la concurrence. Mais la politique de la Columbia va plus loin : c'est une politique artistique qui consiste à acheter l'intelligence pour mieux l'annuler.

Mais il y a une autre raison à l'échec initial du film : à l'époque, le film déplut autant aux Blancs qu'aux Noirs. Quand le film sortit à New York, un journal de Harlem écrivit qu'on devrait me pendre par les pieds, comme Mussolini, dans la 5e Avenue. Les autres journaux n'en parlèrent même pas, mais le « New York Times » le descendit en flammes. Pour que ce type de film plaise aux gens, le Noir doit être un héros qui sauve le Blanc, ou l'inverse, à la fin du film. Or, dans mon film, il n'y a pas de héros.

Question Que pensez-vous du « Nouveau Cinéma » brésilien ?

Buñuel Je connais « Os Fuzis », « Vidas secas », « Deus e o Diabo na Terra do Sol ». Trois films que j'aime énormément, qui me font vibrer. Surtout le film de Rocha : il n'est pas bien fait, mais il possède une puissance extraordinaire. De tous les « Jeunes Cinémas » du monde, le brésilien est le meilleur. Ils manquent de la liberté nécessaire, mais ce genre de films continuera à se faire, que ce soit par eux ou par d'autres. Il s'agit de quelque chose qui existe, qui est là. On n'a qu'à faire un effort pour le recevoir.

Question Aimez-vous Bellocchio ?

Buñuel J'ai vu « I Pugni in Tasca » : cela ne m'intéresse absolument pas, c'est répugnant et trop facile. C'est vraiment trop chargé : mère aveugle, frère arriéré... c'est trop facile : le fils mettant les pieds sur le cercueil de sa mère... Tant qu'il y était, pourquoi ne pas nous le montrer en train de chier sur la tête de sa mère ? C'est la seule chose qu'il nous ait épargnée.

Question Et Fellini ?

Buñuel J'aime beaucoup ses premiers films. Jusqu'à « La dolce vita », Fellini était un des metteurs en scène qui m'intéressait le plus. Maintenant, c'est le génie qui fait des « génialités ». J'ai vu « Giulietta » ; c'est nul. Ni vrai ni faux surréalisme, rien. Ces chapeaux ... à quoi ça rime ? Habileté technique, rien d'autre que de l'habileté technique. Mettons que je doive tourner une scène dans cette chambre, et que vous deviez ouvrir cette porte, dire quelque chose en passant à votre ami, qu'il se lève pour aller chercher un passeport pendant que vous sortez : eh ! bien, si je la tourne en plan d'ensemble, ce sera une scène simple, avec très peu de mouvements. Mais si je la tourne en plan américain, cela donnera une scène où la caméra aura la bougeotte. Si en plus de cela j'éclaire les murs au lieu d'éclairer les personnages... voilà la première scène de « Giulietta ». Quand, dans un film, je commence à « voir » à ce point la technique, je ne l'aime plus. Dans mes films, je cherche à rendre la technique imperceptible. Si elle se remarque, c'est fichu.

Pour « Giulietta », je suis sorti avant la fin et je suis parti boire un Campari. Je suis revenu au cinéma pour voir la tête des gens : ils sortaient tous sérieux comme des cadavres. Le spectateur de cinéma est le pire de tous. Les spectateurs de théâtre ou de sports sont différents : ils parlent, discutent, s'excitent... Au cinéma ne vont que ceux qui veulent tuer deux heures qu'ils ne savent pas comment employer autrement, ceux qui veulent tripoter leur fiancée, que sais-je encore ? Je ne fréquente pas tellement les spectacles, mais j'aime assister à la sortie des spectateurs. Or, ceux du cinéma sont toujours silencieux comme des cadavres. La vérité, c'est que 80 % des films qu'on fait aujourd'hui sont en trop. Très peu de films sont vraiment importants ou même intéressants.

Question Lisez-vous beaucoup ?

Buñuel Je ne lis pas beaucoup, et quand cela m'arrive, je préfère les traités de biologie ou d'histoire aux romans. J'aime beaucoup la littérature sud-américaine. Alejo Carpentier est, pour moi, le plus grand écrivain de langue castillane. « Les Pas perdus » et « Le Siècle des Lumières » sont deux romans extraordinaires. Tout comme « La Ville et les chiens » de Vargas Llosa. J'aime encore Cortazar et Miguel Angel Asturias. Bien que je sois étonné de le voir finir comme ambassadeur du Guatemala à Paris.

Question Aimez-vous voyager ?

Buñuel Non, pas du tout. Je reçois de nombreuses invitations mais je les refuse toutes. Actuellement, on me pousse pour que je m'installe à Paris. Je ne le ferai pas ; j'aurais peur de mourir dans le déménagement ; cela m'est égal de mourir, mais certainement pas dans un déménagement. Désormais j'habiterai le Mexique et ne sortirai que pour venir à Madrid voir les amis, manger, boire... Comme je vous le disais au début de notre entretien, je suis navré de ne pas pouvoir vous offrir un verre de vin, mais je pars dans quelques heures pour Paris, et les bouteilles qui me restaient sont déjà dans les valises. Je bois beaucoup depuis quarante ans, je suis un alcoolique. Je bois mes deux bouteilles de vin par jour, et pas seulement le soir, ça commence à midi... mais tant que le foie tient le coup...

Mais je n'aime pas m'enivrer et quand je sens que j'atteins un certain seuil, je m'arrête.

Question Avez-vous des projets pour tourner en Espagne ?

Buñuel Je n'ai rien envisagé depuis l'interdiction de tournage de « Tristana ». Et c'est pourtant en Espagne que j'aimerais le plus travailler. De toute façon, maintenant, j'arrête. Désormais, je ne ferai plus de films, ni en Espagne, ni en France, ni nulle part. « Belle de Jour » est mon dernier film. (Propos recueillis cette année par M. Torres, Vicente Molina Foix, M.P. Estremara et C.R. Sanz. Ces entretiens ont été traduits de l'espagnol par Jose Peña.)

liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 10 mai au 6 juin 1967

10 films français

Bang Bang. Film en couleurs de Serge Piollet, avec Sheila, Brett Halsey, Jean Yanne, Jean Richard, Guy Lux. — Il faut reconnaître à Piollet quelques mérites, dont le moindre n'est pas de nous rendre indifférente Sheila, dont on connaît pourtant les nombreuses qualités tant artistiques que physiques. Le tout se déroulant dans la « bonne-humeur-bien-française », gage de la réputation de l'interprète prestigieuse de « La Famille » et autres perles du même ton. A noter l'innovation d'une force de frappe littéraire au cours d'une bataille rangée où les piles de livres remplacent les tartes à la crème. — P. Bd.

Belle de Jour. Film en couleurs de Luis Buñuel. Voir articles de Fieschi et Comolli, dans ce numéro, page 20 et critique dans un prochain numéro.

Cassius le Grand. Film de William Klein. — Voir critique dans un prochain numéro. — Pendant une heure et demie, « Polly Maggoo » superposait les jeux de miroirs, facettes et chatoiements, étageait les voyeurismes en cascade. Au zénith s'installait Klein, décrétant arbitrairement, m'avait-il semblé, qu'il se tenait, lui, soigneusement à l'écart et préservé de tout cela, juge et fustigateur niant toute participation au système et refusant d'admettre qu'il pût être à son tour englué. « Cassius » me fait changer d'avis, qui confirme l'habileté et l'intelligence de « Polly », cette fois aux prises avec une matière autrement dense et vivante et sans recours au facile alibi parodique. Fidèle aux méthodes du cinéma direct (sans se refuser les effets de cadrage, d'éclairage ni les focales ultra-courtes...), le film de Klein progresse pourtant au gré de plusieurs lignes narratives se recoupant en une véritable structure dramatique.

1) Le film prouve la justesse de l'opinion d'Hitchcock sur la notion de suspense, à savoir que l'issue importe peu et que seule compte la vigueur avec laquelle on vous y achemine. « Cassius », à ce titre, est un exemple de progression dramatique. Klein se permet même de démont(r)er et de compliquer sa méthode : Cassius devenu une idole, la légende le prend en charge, récit oral et épopées s'élaborent. Klein filme une Ecole d'Art dramatique newyorkaise où le professeur demande à ses élèves de jouer des scènes de la vie de Cassius. Les élèves nous **révèlent** alors les événements à venir, dévoilent le cours futur de l'histoire, désamorçant une première forme de dramaturgie, trop facile, pour attirer notre attention moins sur l'événement que sur ses répercussions et sur le réseau public dans lequel se trouve désormais pris le héros. Récit et commentaire du récit, élaboration du mythe et utilisation de celui-ci s'imbriquent.

2) Une série fort riche de silhouettes, de personnages hauts en couleurs, défile : financiers, reporters, politiciens, soigneurs, clochards, champions déçus et nostalgiques. Ils prouvent que le cinéma américain, longtemps considéré comme excessif et quelque peu outrancier, était en fait **timide.** De cette galerie incroyable, vivant ses outrances sans le moindre recul, seul « Force of Evil » de Polonsky approcherait un peu.

3) Les combats à l'issue connue étant des combats douteux, Klein les ellipse. Les deux pôles du film, premier combat et revanche, y sont donnés en creux. C'est assez pour permettre à Klein d'emprisonner et de faire vibrer tout le tissu vivant de l'Amérique dans le jeu d'oscillations qui les relie. De toute façon, pas plus qu'on ne vit qui véritablement tira sur Kennedy, on n'a vu le coup qui abattit Liston. Peut-être, dans ces deux points aveugles, y a-t-il une certaine **vérité** de l'Amérique. J. N.

Les Guerriers. Film en scope et couleurs de Serge Nicolaesco, avec Marie-José Nat, Pierre Brice, Georges Marchal, Amza Pellea. — Il faut avouer que Marie-José Nat, déguisée en princesse du peuple dace, surprend. A remarquer un plan merveilleux où, comme les femmes exotiques, elle descend un sentier avec sur la tête une énorme potiche. A part cela, quelques plans de bataille confirment que ce genre cinématographique est voué à la platitude malgré quelques moments passables dans le style grands ensembles fauchés. — P.-L. M.

L'Homme de l'Interpol. Film de Maurice Boutel, avec Sylvia Solar, Donald O'Brien, Hubert Noel, Inie Astor. — Après s'être mesuré avec le succès que l'on ne sait pas toujours à la grande fresque sociale (« La Prostitution »), puis à l'essai d'anthropologie non structurale (« De l'Assassinat.. »), Boutel bride, volontairement semble-t-il, ses grandes ambitions, en esquissant, sur le seul acquis de sa nervosité bien connue, un élégant croquis de mœurs (mauvaises). Et comme il n'est pas de grande œuvre qui ne contienne sa propre critique, le spectateur est invité à s'interroger sur la portée d'un film qui prend, chemin faisant, les narcotiques pour l'un de ses nombreux sujets. Qui dort dîne, affirme ainsi le malicieux Boutel, faisant déloyale concurrence au Wimpy-Borel du coin. — J.-P. B.

Mamaïa. Film de Jose Varela. — Voir nº 190, p. 60 (Comolli) et critique dans ce numéro, page 68.

Quatre Femmes pour un Héros. Film de Leopoldo Torre-Nilsson, avec Alida Valli, Paul Guers, Alexandra Stewart, Violetta Antier. — Le grand mérite du dernier film de L. Torre-Nilsson est de brouiller les cartes. Et le paradoxe sur quoi il s'établit consiste à ne faire appel aux contrastes et aux coupes tranchées que pour « tenter » la confusion. Entre le jeune journaliste cynique et le personnage de l'épouse de pasteur, tiré à quatre exemplaires, on ne choisira pas. Car ils existent l'un par l'autre, pôles d'une relation sado-masochiste qui n'est pas loin d'induire un symbolisme (cf. Buñuel). Ils s'opposent, mais à l'intérieur d'un champ clos (Monde = prison). Torre-Nilsson s'est attaqué à un rude sujet, puisqu'à travers le procès de l'héroïsme, c'est celui de la mystification qui est instruit, c'est-à-dire celui de la société. Mais ici, la violence ne fait rien que se détruire elle-même, comme un chien enragé qui se mord. — J. L.

Sexy Gang. Film de Henry Jacques, avec Linda Veras, Agnès Datin. — On retiendra la séquence de création artistique où le romancier écrit, où Diego compose un morceau de guitare et où Pascal achève le nu de Michèle pour un riche marchand de pétrole. Le dernier plan du film sur une cassette de pièces d'or en dit long sur la morale de l'histoire. — P.-L. M.

Le Soleil des Voyous. Film en scope et couleurs de Jean Delannoy, avec Jean Gabin, Robert Stack, Margaret Lee, Suzanne Flon. — Entre l'escroquerie de la banque et celle de la salle, l'astuce vient cyniquement ici de l'identité des moyens employés · coup de matraque et anesthésie sous contrôle d'experts. — S. P.

Toutes Folles de lui. Film en scope et couleurs de Norbert Carbonneaux, avec Robert Hirsch, Sophie Desmarets, Maria Latour, Jean-Pierre Marielle. — Propagande gouvernementale encourageant la modernisation de la prostitution française en raison de la mise en application prochaine du marché commun. Ce produit manufacturier s'adresse donc à un public déterminé qu'il informe et révèle tout à la fois : le grand patronat français. Traitée par un autre parti que l'U.N.R., cette entreprise de prostitution à grande échelle, symbolique de toutes les grosses entreprises françaises, aurait pu démontrer, par exemple, l'identité évidente des rapports de production qui s'institue entre la prostitution physique (réprouvée) et l'exploitation énergétique

(encouragée) de l'homme. Mais ici, le rire gras et sale tue toute velléité critique : nous sommes aux antipodes de « L'Amour à la chaine » et de ses dénonciations. — S. R.

6 films américains

Arrivederci Baby (Arrivederci Baby). Film en couleurs de Ken Hughes, avec Tony Curtis, Rosanna Schiaffino, Lionel Jeffries, Nancy Kwan, Mischa Auer. — Ultimes soubresauts d'un cadavre : l'humour anglais. Début assez dément, où Tony Curtis, orphelin en culottes courtes suçant une sucette, séduit une rombière harpiste comme Harpo Marx. Souvenir flagrant de « Un pitre au pensionnat », mais où Curtis concurrence victorieusement Lewis. La suite banalise un thème qui pille sans vergogne « Noblesse oblige », « Landru », et « Tueur de dames ». Le seul avantage de ce film sur les comédies de Doris Day, c'est la méchanceté misogyne qui fait un séducteur exécuter ses épouses emmerdeuses en les envoyant dans la lune, ou « ad patres », via un accident de chasse à courre. M. M.

Hombre (Hombre). Film en panavision et couleurs de Martin Ritt, avec Paul Newman, Fredric March, Diane Cilento, Richard Boone, Barbara Rush. — Ni « le plus beau western » ni, le langage de la critique avoisinant aujourd'hui celui de la publicité, « l'homme le plus vrai ». Loin de ces superlatifs, la guère majestueuse lourdeur de Ritt s'applique à traiter non pas de l'homme et de la nature, des espaces physiques et moraux, mais des idées, des « problèmes », racisme, légitime défense et autres débats de conscience : c'est comme les paragraphes d'une dissertation scolaire que surviennent les événements et que se nouent les drames. Donnés une fois pour toutes, les personnages suivent leur ligne ne varietur. C'est dire qu'à mesure que le film avance ils s'appauvrissent, se schématisent, puisque chaque situation nouvelle les confirme dans leur moule initial : le « débat », ainsi, n'est jamais vraiment en mesure de s'engager, car à chaque instant le cinéaste pèse de tout son poids sur les significations pour les forcer à coller à sa thèse, mure les personnages dans les clichés qu'il a choisis, fussent-ils anticlichés eux-mêmes. A l'image du film, Paul Newman incarne un faux Indien monolithique, pareil, au bout du compte, à ceux qui ornent la devanture des débits de tabac américains. Quant au morceau de bravoure final : qui tuer, du méchant ou de la femme, rien de plus hollywoodien : on y voit trop la main maladroite du scénariste prétendre montrer sa cible au fusil de l'aventurier. Mais une fois encore James Wong Howe sauve Ritt. — J.-L. C.

In Like Flint (F comme Flint). Film en scope et couleurs de Gordon Douglas, avec James Coburn, Lee J. Cobb, Jean Hale, Andrew Duggan, Buzz Henry. — Bien inférieur cette fois à son rival Matt Helm (c'était le contraire pour la première édition de ces deux rivaux de Bond). Mais l'escalade dans l'enchère laisse quelques traces signifiantes : par exemple, la parodie en arrivant à être du nième degré, on commence par faire mourir le superhéros, avant de le ressusciter. L'autre idée (mais très vite et prudemment on l'escamote) était de faire des femmes l'ennemi à abattre, les montrant militarisées, tortionnaires, stratèges, le nid d'espion étant, vérité retrouvée au détour de la fable, tout simplement un institut de beauté. — J.-L. C.

Johnny Reno (Toute la Ville est Coupable). Film en scope et couleurs de R.G. Springsteen, avec Dana Andrews, Jane Russell, Lon Chaney, Lyle Bettger, Charles Horvath. — Un grand sujet (le lynchage et un homme face à une ville déchaînée), des acteurs autrefois de valeur, un gunfight sanglant, mais aussi un tâcheron, des situations éculées et, plus grave, une impression de nécrophilie : à force de voir dans les productions Lyles des acteurs que l'on pouvait croire morts depuis plusieurs années, on finit peu à peu à être inquiet et à se sentir plus près d'Edgar Poe que de John Ford. P.B.

Murderer's Row (Bien joué Matt Helm). Film en scope et couleurs de Henry Levin, avec Dean Martin, Ann Margret, Karl Malden, Beverly Adams, Tom Reese. — L'avantage (le seul) de Matt Helm sur ses concurrents est qu'il se fatigue moins qu'eux. Ici, mollesse, ivresse, sommeil, abrutissement se substituent aux efforts rageurs que déploient d'ordinaire les agents spéciaux. Ainsi, la pauvreté d'inspiration des scénaristes, le laisser-aller total de la mise en scène n'ont aucun mal, étant à l'unisson du héros, à créer une certaine cohérence dans la paresse et le j'm'en foutisme. Jusqu'au pistolet spécial de Matt Helm qui tue selon cet art de vivre : quand on appuie sur la gachette, le coup met dix secondes à partir. Seule contradiction avec ce principe du relax général, Ann Margret se démène comme jamais. — J.-L. C.

You're a Big Boy Now (Big Boy). Film de F. Ford Coppola, avec Elizabeth Hartman, Geraldine Page, Rip Torn, Peter Kastner. — Preuve absolue de l'impossibilité d'un réel retournement du cinéma américain qui ne peut faire sien le mouvement européen sans le trahir et sans **se** trahir : tout ce qui a fait la grandeur du cinéma américain se trouve ici bafoué en faisant passer les trucs les plus éculés pour de la modernité. — P.-L. M.

6 films anglais

Blow Up (Blow Up). Film en couleurs de Michelangelo Antonioni. Voir petit journal de notre nº 186, (Björkman), compte rendu de Cannes (Moullet) dans le présent numéro et critique dans un prochain.

The Great Train Robbery (L'Affaire du Train Postal Glasgow-Londres). Film de John Olden et Claus Peter Witt, avec Horst Tappert, Hans Cossy. — L'attaque du Glasgow-Londres fut l'un des derniers soubresauts de cette poétique du raffinement, de cette précision gracieuse commune aux personnages de Conan Doyle et aux financiers de la vieille Angleterre. Ultime sourire et nostalgie. Désireux d'être clairs, Olden et Witt ont abouté documentaire et fiction. Malheureusement, d'un côté comme de l'autre tout reste obscur. Le documentaire : gris, plat, maladroit, laid, carton-pâte. La fiction : dramatisée à l'extrême, parfaitement irréaliste. S.R.

Hotel Paradiso (Paradiso, Hôtel du Libre Echange). Film en scope et couleurs de Peter Glenville, avec Alec Guinness, Gina Lollobrigida, Robert Morley, Marie Bell. — Un vaudeville tout entier donné sous le regard d'un auteur-type de vaudeville — Georges Feydeau — c'était une idée de départ originale : le vaudeville du vaudeville, en quelque sorte. Ce long générique, et ces jumelles, à la fin, allant de la scène aux loges : le « triangle » alors se joue entre les personnages de la « réalité », les personnages du théâtre, et l'auteur, qui les « possède » tous. L'opération de ces deux yeux omniprésents, mobiles et voraces, n'est qu'un regard plaqué, juxtaposé : glace qui multiplie sans raisons les reflets en les déformant ; système d'échos qui réverbère à l'envi les phrases vides et les exclamations, à l'intérieur d'un espace clos, étouffant comme les appartements cossus de 1900, que le film se fait un devoir d'exhiber. — J. L.

The Jokers (Scotland Yard au Parfum). Film en couleurs de Michael Wimmer, avec Oliver Reed, Harry Andrews, Michael Crawford. — Deux petits merdeux, richissimes et désœuvrés, volent les joyaux de la couronne britannique, pour le plaisir du « scandale ». L'irrespect envers les institutions est ici encore plus respectueux que la putain sartrienne. — M. M.

The Liquidator (Le Liquidateur). Film en couleurs de Jack Cardiff, avec Rod Taylor, Trevor Howard, Jill St. John, Wilfrid Hyde White, Akim Tamiroff. — L'ombre de Ford, décidément, suscita le talent de Cardiff plutôt qu'elle ne le masqua, et de retrouver ici Rod Taylor n'arrange rien. — J.-L. C.

The Young Warriors (Le Baptême du Feu). Film en couleurs de John Peyser, avec James Drury, Steve Carlson, Robert Pine, Jonathan Daly. — Entre quelques stock-shots de « To Hell and Back » (il est bien amusant de voir Audie Murphy courir de dos dans le champ et James Drury apparaître de face dans le contrechamp), s'amorcent des rapports de GI anonymes. Inquiétante atmosphère pédérastique. P. B.

3 films allemands

Abschied von Gestern (Anita G.). Film de Alexander Kluge, avec Alexandra Kluge, Gunther Mack, Eva Marie Meineke. Voir compte rendu de Venise 66 (Narboni) dans notre n° 183, p. 26. — D'une part tous les tics, trucs, effets faciles, qui désignent aux yeux des critiques réputés sérieux l'appartenance d'un film au « nouveau cinéma », sa « modernité », et qui ne sont bien entendu dès lors qu'autant de cautions prudentes que Kluge met en avant dans le seul but d'impressionner l'opinion, un tel calcul étant assez abject. D'autre part, malgré cette volonté évidente de séduire, et pour ce faire de truquer, de grands moments où la vérité sourd, rien moins que séduisante, et dont il faut créditer peut-être autant que Kluge sa sœur et quelques-uns des fantoches qu'elle rencontre, l'utilisation fragmentaire du cinéma-vérité se révélant ici à double tranchant : accusant aussi souvent l'hypocrisie de son emploi que parfois dépassant cette louche allégeance aux effets falsifiés pour laisser parler non seulement la vérité mais aussi le cinéma. Ainsi, beaucoup d'habiletés maladroites et quelques beautés téméraires parce que surgissant, impromptu, au carrefour de la rouerie et de ce qu'il faut bien nommer la franchise de ses ratés. — J.-L. C.

Der Fluch der Grünen Augen (La Nuit des Vampires). Film de Akos von Ratony, avec Adrian Hoven, Erika Remberg, Wolfgang Preiss. — Le film policier allemand, lorsqu'il n'est pas réalisé par Lang, mieux vaut l'ignorer, quant au film fantastique il n'existe même pas. Si l'on mélange les deux genres, on se doute de ce que l'on peut obtenir. Qui donc, il y a quelques années de cela, misait sur Akos von Ratony (cinéaste méconnu qui, etc.) ? Un fumiste très certainement. — P. B.

Polizeirevier Davidswache (Quartier Réservé). Film de Jürgen Roland, avec Wolfgang Kieling, Hannelore Schroth, Günther Ungeheuer. — Non point le film porno promis par le titre mais une de ces œuvres laborieuses, socialo-moralo-documentaire, sur le quartier réservé de Hambourg. — P. B.

3 films italiens

Duel dans le monde. Film en scope et couleurs de Luciano Martino, avec Bernard Blier, Richard Harrison, Hélène Chanel. — Le P.D.G. d'une Compagnie d'assurances-vie, trouvant incompatible avec le sérieux de sa maison qu'une masse de clients décède mystérieusement, fait mener une enquête par son meilleur limier. Si le brave homme a l'habitude de prendre autant de risques que ceux que lui fait courir Martino de Rio à Hong-Kong en passant par Brasilia, on est en droit de penser que la faillite de ladite Compagnie doit être imminente. D'où l'inutilité du film. — J. N.

Il Ritorno di Ringo (Le Retour de Ringo). Film en scope et couleurs de Duccio Tessari, avec Giuliano Gemma, Hally Hammond, Nieves Navarro. — Tous les ingrédients sont là. Deux vilains messieurs et leur bande martyrisent une petite ville et séquestrent une veuve mais blanche colombe. Un homme s'effondre sous les balles à peu près toutes les trois minutes. Malheureusement le western n'est pas affaire d'ingrédients, mais de dosage. — S. R.

Un Uomo a Meta (Un homme à moitié). Film de Vittorio de Seta. Voir compte rendu de Venise 66 (Godet) dans notre n° 183, p. 33 et critique dans un prochain numéro. — Curieuse trajectoire que celle de De Seta. Il fit ses débuts dans le long métrage avec « Banditi a Orgosolo », fruit, semblait-il, d'autant d'intelligence que de maturité, pour se précipiter **ensuite** dans une entreprise aussi gratuitement périlleuse que « Un uomo a metà ». Le projet était en effet de décrire un intellectuel névrosé traversant une crise en n'utilisant pour cela que des images subjectives : la réalité passée (avec sa charge de traumatismes) et présente (celle-ci déterminée par celle-là) telle qu'elle se présente au protagoniste. Projet qui était par conséquent d'emblée psychanalytiquement voué à l'échec et cinématographiquement suicidaire. Or tout se passe comme si De Seta n'avait pas même entrevu de tels dangers, commettant sans exception toutes les erreurs auxquelles on s'attend et faisant ainsi preuve jusque dans l'échec d'un conformisme désolant. En Italie, Pasolini s'est fait le défenseur acharné du film (cf. « Cinéma 60 » n° 60). Son argumentation repose essentiellement sur la richesse du personnage masculin et l'appartenance du film à ce qu'il nomme « cinéma de poésie ». Il semble pourtant évident que le peu d'existence que possède par instants le protagoniste c'est aux prouesses de Perrin qu'il la doit et que si la poésie se définit aussi par autre chose que des mouvements de caméra, des contre-plongées, des flous, etc., ce film en est rigoureusement dénué. C'est la pire des **expériences** de se fourvoyer sur un chemin déjà emprunté par d'autres et de n'en tirer de ce fait pas même le bénéfice d'une leçon. J. B.

1 film soviétique

Guerre et Paix. IIe Partie : Borodino. Film en kinopanorama et couleurs de Serge Bondartchouk, avec Ludmilla Savelieva, Serge Bondartchouk, V. Tikhonov. — On est terriblement injuste avec ce pauvre Bondartchouk. Les acteurs jouent mal, c'est vrai. L'adaptation ressemble à une lecture de Tolstoï par sa concierge, ce n'est pas faux. Tout ce qui passe au premier plan est soporifique, d'accord. Mais les lointains ! La fumée des canons y a exactement l'arrondi, la blancheur, la densité, qu'on voit aux batailles dans les gravures illustrant tous les bons livres d'Histoire. J'aime aussi, fugitif, ce cheval blanc (toujours) qui meurt, tache miniature au milieu de dix mille hommes en furie. Aucun cinéaste au monde ne peut se permettre un tel génie dans les petites choses, allié à tant d'incapacité dans les grandes. — M. M.

Ces notes ont été rédigées par Patrick Bensard, Jean-Pierre Biesse, Jacques Bontemps, Patrick Brion, Jean-Louis Comolli, Jacques Lévy, Michel Mardore, Paul-Louis Martin, Jean Narboni, Sylvie Pierre et Sébastien Roulet.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Libraires, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros (sauf spéciaux) : **5 F - Anciens numéros spéciaux** (en voie d'épuisement) : **10 F.** Les anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (4, rue Chambiges, Paris-8e, 359 01-79), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e, 033 73-02). **Port :** Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés :** 1 à 5, 8 à 12, 16 à 71, 74, 75, 76 à 80, 85, 87 à 93, 95, 97, 99, 102 à 104, 114, 123, 131, 138, 145 à 147, 150/151. **Tables des matières :** Nos 1 à 50, **épuisée ;** Nos 51 à 100, **5 F ;** Nos 101 à 159, **12 F.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 8, rue Marbeuf, Paris-8e, téléphone 359 01-79** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

CHARLES TOLLIVER HERBIE HANCOCK CECIL MCBEE ROY HAYNES
JACKIE McLEAN
"it's time!"...

GRATUIT !
CET ALBUM DE JACKIE McLEAN AUX ABONNÉS DE JAZZ MAGAZINE

Vous n'ignorez pas que, pour un magazine comme « Jazzmag », un abonné vaut trois acheteurs au numéro. C'est la raison pour laquelle chaque année, est organisée une campagne d'abonnement. A ceux d'entre vous qui, non encore abonnés, voudraient soutenir notre action et encourager nos efforts, nous offrons, ce mois-ci, un microsillon 33 t, 30 cm : Jackie McLean / « It's Time » (Blue Note 4179) avec Charles Tolliver (trompette), Herbie Hancock (piano), Cecil McBee (b) et Roy Haynes (dm). Pour obtenir ce disque et souscrire un abonnement d'un an à « Jazz Magazine », il suffit de découper — ou recopier — le bulletin ci-joint, de le remplir et de l'expédier en même temps que votre paiement (35 F pour la France, 45 F pour l'étranger) à « Jazz Magazine », 8, rue Marbeuf, Paris (8e).

....

Je souscris un abonnement d'un an à « Jazz Magazine » et je recevrai le microsillon de Jackie McLean.

NOM .... **PRENOM** ....

VILLE .... **DEPARTEMENT** ....

☐ **Je suis déjà abonné et cet abonnement débutera avec le numéro ...**

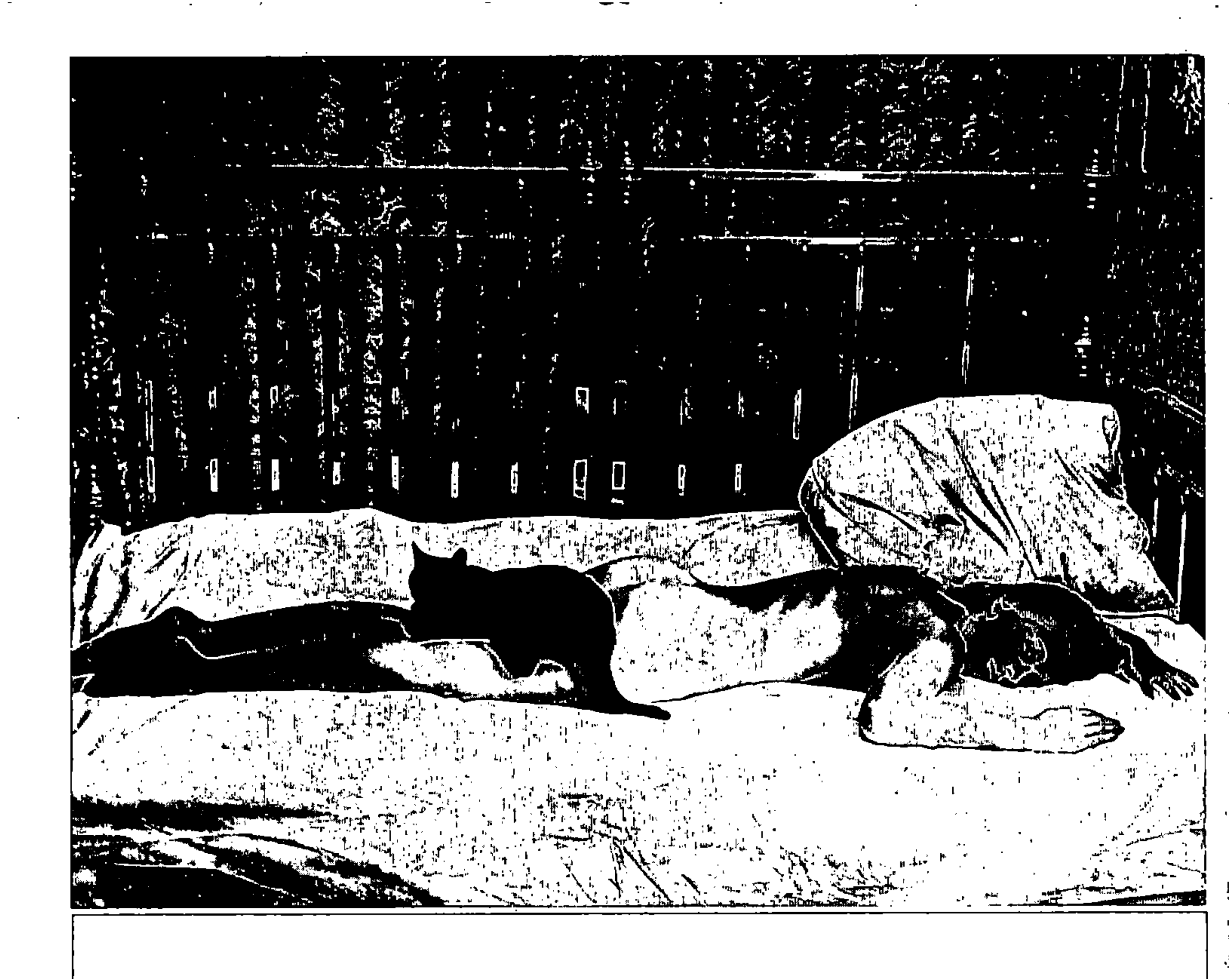
☐ **Je ne suis pas encore abonné et cet abonnement débutera avec le numéro ...**

☐ **Mandat-lettre joint.** ☐ **Chèque bancaire joint.**

☐ **Chèque postal joint.** ☐ **Versement ce jour au C.C.P. 11880-47 Paris.**

....

Cette offre n'annule en rien notre campagne d'abonnement régulière qui débutera le 1er novembre et permettra à nos actuels abonnés d'obtenir un nouveau disque-cadeau.



cahiers du cinéma prix du numéro 6 francs